

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.



Készült a Magyar Nemzeti Galéria - Szépművészeti Múzeum Derkovits-kutató-csoportja és az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet Tudománytörténeti Kutatócsoportja együttműködésében, a Magyar Fotográfiai Múzeum támogatásával.

Lektorálta: Pataki Gábor

Köszönettel tartozunk az alábbi intézményeknek és személyeknek:

Magyar Nemzeti Galéria - Szépművészeti Múzeum (Budapest), Magyar Fotográfiai Múzeum (Kecskemét), Szombathelyi Képtár (Szombathely), Magyar Nemzeti Múzeum (Budapest), Kieselbach Galéria (Budapest), MTA BTK Művészettörténeti Intézet (Budapest)

Baki Péter (MFM), Barki Gergely (MTA BTK MI), Boros Judit (MNG), Császtvay Tünde (MNM), Gálig Zoltán (Szombathelyi Képtár), Hessky Orsolya (MNG), Kieselbach Tamás (Kieselbach Galéria), Kiss Ferenc, Marosi Ernő (MTA rendes tag), Pálinkás Réka (MNG), Sasvári Edit (Kassák Múzeum), Szücs György (MNG), Tóth Balázs Zoltán (MFM).

Külön köszönet illeti Molnos Pétert, a *Derkovits - Szemben a világgal* című könyv szerzőjét, amiért minden rendelkezésére álló eszközzel támogatta munkánkat.

Készült a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatási segédanyagaként.

ENIGMA is an educational material for the Hungarian Academy of Fine Arts.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: mholczer@freemail.hu

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban a következő címen: enigmaterjesztes@gmail.com

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridianskiado.hu>

ISSN: 1218-8069

DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 2.

Szerkesztette: Markója Csilla – Bardoly István

HÍVÓSZÓ – DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 2.

Bakos Katalin – Zwickl András	5
Derkovits – A művész és kora: A kiállítás rövid programja	
Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1932–34	8
Molnos Péter	18
A végzéstől a börtönig – A Derkovits-per hiteles története	
Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1934–37	30
Derkovits Gyuláné két levele Szabó Júlia művészettörténésznek	83

TRÓPUSOK – AZ INTERAKTÍV KÉP

Marno János	86
Kísértetszállás, Sejtürítés, Rousseau, A domb, Gospel	
Zrinyifalvi Gábor	90
Az interaktív kép – Egy fogalom rekonstrukciója (II. rész)	

Bakos Katalin – Zwickl András

DERKOVITS – A MŰVÉSZ ÉS KORA

A KIÁLLÍTÁS RÖVID PROGRAMJA

A modern magyar művészet tárgykörében a Magyar Nemzeti Galéria az 1980-as évek közepétől kezdve monografikus és korszakfeldolgozó kiállításokon keresztül elsősorban a XIX. század és a XX. század elejének nagy alakjait és jelenségeit vette sorra. Időszerű munka tehát a két világháború közötti korszak feltárása, amelynek méltó nyitánya a kor kiemelkedő művésze, Derkovits Gyulának a bemutatása. A múzeum hivatása, hogy a magyar képzőművészet emblematikus alakjait, nagy teljesítményeit folyamatosan újraértelmezve megismertesse azokat az újabb nemzedékekkel. A magyar művészettörténet aktuális feladata, hogy csatlakozzon a társtudományoknak, a történettudománynak, a művelődés- és irodalomtörténetnek a korszakra vonatkozó előrehaladottabb kutatásaihoz, és a kiállítás rendezőinek az a szándéka, hogy támaszkodjon ezek eredményeire. A kiállítás mellett, hogy bemutatja Derkovits esztétikai szempontból kiemelkedő életművét, alkalmat ad arra, hogy felvessük a művész időben változó megítélésének kérdését is.

Derkovits jelentőségét a kortárs kritika és a polgári gyűjtők egyaránt felismerték, az illegálisba szoruló kommunisták pedig támogatták és megbízást adtak neki. Maga a művész is vallott elkötelezettségéről, és hozzájárult a nélkülözhető proletár művész mítoszához, miközben a kiállításokon sikert aratott, és sok segítő kéz nyúlt felé. Az utókor Derkovitscal kapcsolatos vitái azonban még polarizáltabbá váltak: vagy csak az esztétikai minőséget, vagy csak az elkötelezettséget értékelték, illetve ítélték el, és egészen a mai napig tovább élnek az életművet beskatulyázó régi sémák. Noha Körner Éva 1968-ban kiadott monográfiája a mai napig a Derkovitsról szóló diskurzus megkerülhetetlen kiindulópontja, mégis szükséges a közel fél évszázaddal ezelőtt íródott tudományos munka kritikai újraértékelése, hiszen ma már ez is a Derkovits-recepció történetének része.

Kiállításunk nagyobb távlatból tehet arra kísérletet, hogy megragadja Derkovits művészetének egyéni sajátosságait, amelyekkel egyszerre illeszkedik be és emelkedik ki korának festészetéből. Az életmű azon kevesek közé tartozik, amelyekről oeuvrekatalógus áll rendelkezésre, ám kiállításunk célja nem az életmű teljességre törő bemutatása, és ennek megfelelően nem tervezzük a katalógusban a Körner-monográfia oeuvrekatalógusának aktualizált közlését sem. A tárlat terveink szerint a legjelentősebb alkotásokat vonultatja fel koncentráltan, úgy csoportosítva és kommentálva azokat, hogy a néző számára nyilvánvaló legyen, mi az az új hang, az a speciális minőség, amelyet Derkovits művészete magával hozott, amellyel kora kiváló szakértőit megnyerte magának, és mit láttak benne olyan vonzónak az 1945 után kibontakozó vitákban mellette kardoskodó művészek, művészettörténészek. A kiállítás nem a magányos zseniről, az öntörvényű őstehetségről szól, hanem egy tájékozott, kora képző-

művészetében járatos, abból és a hagyományokból tudatosan merítő alkotóról. Derkovits – ez munkásságának jellegzetes, egyéni ízt kölcsönző sajátossága – a festészetbe és a grafikába beépítette kora vizuális kultúrája, a fotó és a film, a karikatúra és a plakát eszközeit és látásmódját. A ma embere, különösen a fiatalabbak számára megkönnyíti Derkovits műveinek megértését a történeti háttér, a húszas-harmincas évek Magyarországnak megidézése. Tehát egy olyan monografikus kiállítást szeretnénk megvalósítani, amelyben a művészettörténet-tudományban manapság már Magyarországon is egyre szélesebb körben elfogadott megközelítésmódok érvényesülnek, mint például a recepciótörténet vagy a széleskörű kulturális kontextus bemutatása.

A kiállítás felépítését és a művek válogatását nem az általában megszokott kronologikus-stiláris vagy tematikus tagolás határozza meg. Abból indulunk ki, hogy Derkovits műveinek erejét elsősorban nem stiláris és témabeli újítások adják, hanem az, ahogyan a művész a korra jellemző művészi kifejezésmódok lehetőségeit a maga sajátos módján kiaknázva megszólítja a nézőt. Ehhez az antik szerzők nyomán a XVII. században megújított *modus*-fogalom XX. századi adaptálását hívjuk segítségül. A *modusok* elmélete az eredetileg az irodalomban és a zenében használatos fogalmakat képzőművészeti jelenségek leírására is alkalmazta, melyekkel megragadhatóvá vált az egyes képek morális közlési szándéka, retorikai karaktere. Ennek megfelelően a kiállítás az életművön belül jól elkülöníthető *hangvétel-változatok* alapján épül fel. A kiállítás, illetve a katalógus részegységeinek főcímei irodalmi kifejezésekkel írják körül azokat az egyes műcsoportokra jellemző közös sajátságokat, amelyek a bevett művészettörténeti stílusfogalmakkal csak igen bonyolultan és pontatlanul lennének leírhatóak.

A derkovitsi életműben ilyen szempontból öt *modus* tapintható ki: elégikus, drámai, szatirikus, esszé jellegű és himnikus. Az alkotások hangvételét megnevező irodalmi kifejezéseket nem szigorúan vett szakterminusokként, hanem metaforáként használjuk, megkönnyítve ezzel az alkotói szándék és a művészi eszközök hatásának megragadását. Hiszen Derkovits jellegzetesen közép-európai életművét éppen a legkülönfélébb stílusok egymást nem egyszer átfedő használata jellemzi – mint a magyar aktivizmus kuboexpresszionizmusa, a húszas évek neoklasszicizmusa és verizmusa, a kubizmus és a konstruktivizmus térszerkesztő eljárásai, vagy a látvány posztimpreszionista festői átírása. A korabeli festészet és grafika eszközeinek egyéni ötvözetét Derkovits munkásságában a karikatúra, a sajtórajz, a politikai agitáció és a szociofotó képi világa, azok nézőt közvetlenül megszólító karaktere színezi. Az öt *modus* mentén alakítjuk ki a kiállítás és a katalógus fő fejezeteit, amelyeken belül témacsoportokat különítünk el. Ez a rendszerezés módot nyújt annak árnyaltabb feltárására, milyen is volt *Derkovits világa*: milyen volt az a társadalom, milyen az a nagyvárosi munkásság és a szegényparasztság, milyen az a polgárság, az a művész, milyen az a munka és nélkülözés, milyen az a Budapest, milyen az a külváros, az a Duna, amelyet művein keresztül megismerhetünk.

Elsőként a harmónia hiányát és vágyát kifejező *elégikus* költészet szomorú hangján szólalnak meg Derkovits korai, a nyergesújfalui szabadiskola körében szerzett élményeiből táplálkozó festményei, rajzai. Az árkádikus kompozíciókon a zene és fürdőzés motívuma mellett a paraszti munka idillje is felbukkan. Ezt követően a

háborút és a mindennapi élet küzdelmeit megjelenítő robbanó dinamikájú műveket rendkívüli *drámai* feszültség járja át. A képek szereplői a menekülők, a siratók, a gyászoló tömeg, illetve a munkájukat végző munkások és parasztok, a színpad pedig a város, a nyüzsgő főutca, a kávéház, a vasút, a rakpart és a külvárosi mozi. A *szatirikus* művek teszik különösen nyilvánvalóvá, hogy Derkovits nem passzívan szemlélődő megfigyelője az életnek, hanem kérlelhetetlen kritikusa. Bírálatának céltablái a gazdag polgárok és asszonyaik, a papok, csendőrök, bírók, hóhérok és prostituáltak. Az *esszé* az irodalmi nyelv kifejezőerejét felhasználva, de mindenekelőtt az értelem, a logikus érvelés szabályai szerint mutat fel ellentmondásokat, tisztáz gondolatokat, von le következtetéseket. Derkovits, a festő számára a montázs eszköze hasonló módon ad segítséget bonyolult összefüggések szemléltetésére. *Himnikus* hang jellemzi Derkovits utolsó alkotói korszakának életigenlő képeit, amelyek a mindennapi élet legmegszokottabb jeleneit, mint a munka, a piac, a téli utca, a vasút, a gyermekét ölelő anya, emelkedett, ünnepélyes hangvétellel ábrázolják.

Derkovits egyéni karakterének hangsúlyozása mellett azt is érzékeltetjük, hogy milyen sok szállal kötődött kora művészetéhez. Ezért alkotásait kortársainak rokon szellemű grafikái, festményei és fotói kísérik, egy külön szekcióban pedig analógia-ként, illetve ellenpontként megjelennek a korabeli hivatalos és modern magyar művészet emblemikus alkotásai. A nemzetközi, közép-európai kontextust pedig német, osztrák, lengyel, szlovák és cseh művészek festményei, grafikái teremtik meg. A Magyar Nemzeti Galéria „A” épületének előnytelen adottságait lehetőségként kezelve nem lineárisan bejárható, hanem modul-rendszerű kiállítást képzelünk el. A kiállítótér mindkét szintjét – földszint és első emelet – felhasználva önálló egységet szentelünk a Dózsasorozat témájának, Derkovits 1928-as, a Rézkarcolók Egyesületénél megrendezett grafikai kiállításának, a művész életét és kultuszát bemutató dokumentumválogatásnak. A *modusok* mentén tagolt fejezetek sorába egy-egy kulcsmű köré szervezett kiemelt egység ékelődik be. Az elkülönülő egységek mellett Derkovits műveinek közvetlen szomszédságában jelennek meg a kortársak grafikái és fotográfiái. A korszak történelmének és vizuális kultúrájának, továbbá Derkovits utóéletének megjelenítését dokumentum- és életrajzi filmek, illetve fotók vetítése szolgálja.

A kiállítást kísérő kötet katalógusrésze követi a tárlat felépítését. A tanulmányok megírására a művész és a korszak legkitűnőbb szakértőit kértük fel, akik a kiállítás komplex célkitűzéseinek megfelelő tudományos módszerekkel közelítenek a témához. Kezdetől fogva a szokásosnál szorosabb együttműködésre törekedtünk velük, többszöri megbeszélés szolgálta az információk cseréjét, majd a résztvevők egy, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem kurzus heti programjának részeként megrendezett négy napos szimpózium keretében szélesebb közönség előtt is ismertették gondolataikat és kutatási eredményeiket. A viták és visszajelzések is hozzájárultak a kiállítás végső változatának kialakításához.

Az Enigma két kötetes Derkovits-olvasókönyve egy újabb etapa a kiállítást előkészítő, több éves tudományos munkának. Itt olvashatók első ízben azok a források, dokumentumok, korabeli kritikák és sajtóközlemények, melyeknek bevonása a kutatásba új meglátásokkal gazdagíthatja Derkovitsról és koráról alkotott képünket.

DERKOVITS GYULA MŰVÉSZI PÁLYAFUTÁSÁNAK SAJTÓ- VISSZHANGJA 1932–1934

ÖSSZEÁLLÍTOTTA: TÍMÁR ÁRPÁD

KRITIKÁK A TAMÁS GALÉRIA 1932-ES KIÁLLÍTÁSÁRÓL

Derkovits Gyula szintén a temperafestők közé tartozik, de őt egy világ választja el Aba Nováktól és társaitól. Ő nem örül a tarkaságnak, a napsütésnek, az életnek; az ő képei szomorúak, külsőleg-belsőleg egyaránt. Képeit barnás-vörös tónusok borítják be, amelyeket még lehangoltabbá tesznek a fekete vagy az ezüstsziürke akkordok. Valami keleti, turáni szemüvegen keresztül nézi Derkovits a mai munkásembert, aki rabja a foglalkozásának, annak képére hasonul át. Még az ezüst szín alkalmazása folytán sem lesz színben pompásabb az a képe, amelyen munkások hidat építenek. Vörös testük nemcsak a kompozícióban, hanem a valóságban is kiegészítője a vasszerkezetnek. Milyen tragikus hatású a „Gond” című képe. Rippl-Rónai jut előtte eszünkbe, de ami a mesternél dekoratív játék volt, az Derkovitsnál fájdalmas valóság. Legmaradandóbb alkotása Derkovitsnak azonban mégis a „Vasút mentén” című képe, melynek szürkeségéből bánatosan rajzolódik ki a nincstelen munkás-pár. És mindez kihívó tendencia nélkül, pusztán festői eszközökkel előadva. „Piroskendős asszony”-a az egyedüli élesebb dekoratív akcentus a kiállításon. Derkovits Gyula nem utánoz senkit, járja a maga magányos útjait. Megérdemli, hogy azok is észrevegyék, akik még vásárolnak képet. Kiállítása az Akadémia utca 8. alatti Tamás-Galériában látható.

(Y. E.) [Ybl Ervin]: Kéпкиállítás. (Budapesti Hirlap, 1932. okt. 23. - 16.)

A Tamás-galéria ötödik évét ugyanazzal az öntudatos programmal nyitja meg, amelyet eddig követett. Aki belép ebbe a kis szalonba, a mai új kiállításon is a modern magyar művészet finom, üde atmoszféráját érzi. Derkovits Gyulát új utakon látjuk. Megkönynyebbült és felszabadult. Derkovits a nyomor ódaköltője volt, és művészetében talán túl erősen aláhúzta a szociális elemet. Ez ma megszűnt vagy megenyhült, és íme, a tiszta művészi kifejezés olyan varázslatos szépségben szólal meg, amit Derkovitsnál sosem sejtthetünk. Enyhe kolorisztikus hangulat, pikáns formai komplikáltság, ezek Derkovits új elemei. Egyik képe, amelyben két gyalogló mögött egy expresszmozdony siklik el, vagy Beethoven-maszkos kompozíciója, kapitális darabjai mai magyar művészetünknek.

(G.): Derkovits Gyula kiállítása. (Az Est, 1932. okt. 23. - 9.)

Az a körülmény, hogy a Tamás-galéria ötödik szezonját éppen *Derkovits* Gyula gyűjteményes kiállításával kezdte meg, programot jelent. Elsősorban azt, hogy az eredeti, modern tehetségeknek van még helyük és alkalmuk a megnyilatkozásra. Mert *Derkovits* Gyula utóbbi éveinek összegyűjtött termése olyan művészt árul el, aki letisztulva, célkitűzésének homályos tapogatódzása után érett, bensőséges produkciót nyújt. Egy nagy előnye a kiállító művésznek: világnézete van. Nem a képért magáért fest. Ezzel szemben mondanivalóját százszázalékosan képszerűen fejezi ki. Régi művészetéből mai alkotásai felé munkaábrázolásai jelentik a hidat. Négy-öt ilyen képe van, amelyek megkapnak erősen keleties jellegű formáikkal. Ember és anyag szinte összenőnek a képeken, és ez igen plasztikus hatást kelt. Van ezeken kívül néhány képe, amelyek legnagyobb festőinkkel helyezik egy vonalba. Egy téli nap víziószerű lerögzítésében szinte a hőmérsékletet sikerült érzékelhetően és képszerűen megfognia, vagy egy alvó nője, amely az alvás ritmusát érzékelteti, önarcképeinek veséig menő, groteszk őszintesége, kávéházban ülő asszony-portréjának szatirikus megépítettsége, mind olyan művész alkotásainak sorozata, akitől már nem várunk semmit, akitől már kapunk. Egy emberi érzését képszerűen kifejező festővel lettünk gazdagabbak.

(p. gy.) [*Polonyi György*]: *Derkovits Gyula kiállítása a Tamás-galériában.* (Magyar Hírlap, 1932. okt. 23. - 4.)

Ennek a művésznek – akinek új képeivel kezdi szezonját az Akadémia utcai modern galéria – életét egy pillanatra sem lehet elválasztani művészetétől. Most döntő fordulatról számolnak be új képei. Az agitátorból halkabb szavú költő lett, kompozícióinak és színeinek drámai lázadása helyett a belenyugvás, megértés és tökéletes megenyhülés remegő fátyolat vonja a természeti valóság elé. Ezüstös szürke kódok, varázsosan finom álomszerű harmóniák fedik a képeket. A technikai kifejezés tiszta artisztikummal szolgálják ezt a költői hangulatot.

(m-i) [*Mihályfi Ernő*]: *Derkovits Gyula új képei.* (Magyarország, 1932. okt. 23. - 4.)

Hosszú idő után a Tamás galéria termében először rendezett kollektív kiállítást *Derkovits* Gyula, ez a szomorú sorsú, agyonküzdött életű és éppen ezért vizionizmusra hajló művész. *Kernstok* Károly tanítványai közé tartozik, de a lelki vajúdásokon s a realitás furcsa kódosításán kívül mást nem hozott tőle el. *Derkovits* a szegény emberek festője, a vasat, a téglát cipelő embereké, és ha végigtekintünk legutóbbi munkásságán, egy kicsit oroszosnak, mondhatni bolsevikinek érezzük a hangulatot. Nem azért, mintha a szegénységnek ez lenne mindenütt a külső színe, szaga, dehogyan, hanem az az egész beállítás, ahogy ő dolgozik és látja a dolgozó vagy fáradtan pihenő alakjait, a beállításnak az egész tónusa, az orosz nyomort juttatja az ember eszébe. Sok benne az egyoldalúság, a rendszer egyformasága, a három ugyan-

azon szín állandó ismétlődése és az egyforma mondanivaló, ami már magában véve meggátolja a széles, nagyvonalú skálát. Inkább érdekes önvallomások ezek a képek arról, hogy nem minden vízió határára járó művész érzi át a misztikum finomságait, hanem ellenkezőleg: durván nyúl témáihoz ott is, ahol nem kellene.

(D. A.) [Dékány András]: *Derkovits Gyula kiállítása.* (Magyarság, 1932. okt. 23. - 18.)

Derkovits Gyula kiállítása a Tamás Galériában. Ötödik kiállítási évét nyitja meg ma a *Tamás Galéria*, elismerésre méltó hősiességgel harcolva a fiatal képzőművészet igazáért, a legsúlyosabb időkben. A kiállító művész: *Derkovits Gyula*. Ez az érdekes festő, aki feltűnést keltő indulása után a legutóbbi esztendőben eljutott odáig, hogy a mai élet sötétlátású, végsőkéig elkeseredett szimbolistáját érezzük benne, mai fejlődésében leszűrődve, szenvedésekben megneimesedve, saját - és korunk - életének keserűségein felülemelkedve áll előttünk műveiben. Az ember és az anyag rejtelmes összefüggését keresi festményein, témáiban, és ha ez kissé elméletszerűen hangzik is, munkáin semmi kiagyaltságot nem érzünk, annál több festőiséget. Persze ez a festőiség nem adódik önmagától a szemlélőnek sem, nem az a bizonyos kényelmes, könnyed és jóleső festőiség, hanem mély átéléssel teljes művészet, olyan kor művésze, amely nem engedheti meg magának a művészi alkotás boldog öncélúságát. Ezeket a festményeket nem kell évszámmal ellátni, hogy egy későbbi kor ráismerjen belőlük 1932-re, nem „stílus”, nem külsőségek szempontjából, hanem lelki tulajdonságaikban. A tovarobogó mozdony mellett hajnali ködben munkába siető házaspár, vagy a téli napon gőzölgő lehelettel didergő rongyosok serege, vagy a gondjaiban, ínségében szinte átszellemült proletáranya éppúgy a kor lelkéből lelkedzett látomásai a művészi valóságnak, mint például a „Hídépítők” szép forma- és mozdulatritmusa, amely a technika és munka mai nemzedékének freskófestőjét sejteti *Derkovits Gyula*-ban. Örülnünk kell ennek az ízig-vérig időnkben gyökerező piktúrának és e tehetséges, komoly festőnk fejlődésének, amelynek ez a kiállítás még nem is adja végső lehetőségeit, hanem annál jelentősebb állomását.

(Pesti Hirlap, 1932. okt. 23. - 11.)

A Tamás-Galériában új kiállításra várja művészetének barátait *Derkovits Gyula*. Amit megmutat, azon sokan el fognak csodálkozni. *Derkovits Gyula* annak, amit expresszionizmusnak szoktak nevezni, a legeredetibb képviselője volt itthon. Mindenki más külföldi példa után igazodva festett nálunk expresszionista képeket. *Derkovits* önmagából alakította ki expresszionizmusának stílusát. Önmaga élményeiből, életének rettenetes nehéz körülményeiből, szenvedésből és részvétből, egyszóval: érzelemből. Az ő átértett expresszionizmusa közeli rokona volt a középkori német művészetnek, amely a forma és a színezés szépségével nem törődve a kifejezés közvetlenségére vetette a súlyt. A mély és őszinte érzésnek nagy kifejező erejével

teltettek voltak Derkovits képei. Élvezni persze nem mindenki tudta őket, mert a közönség általában a tetszetőst kedveli, s az olyan formatorzításban nyilvánuló mély érzést, amilyent Derkovits festményei képviselnek, kevesen tudják érzéssel követni.

Ezúttal azonban más Derkovits-csal van dolgunk. Stílusát ez a magános, töprengő művész teljesen megváltoztatta. Nem tudjuk, hogyan jutott vergődő útján idáig: de mintha mássá lett volna benne az ember is. Mintha eltávozott volna belőle a sötét pesszimizmus és kétségbeesés, ami eddigi művészetét annyira elkomorította. A világ, amely olyan megtépetten és gyászba mártottan jelent meg neki, mintha kisimult és felderült volna előtte. Az új Derkovits jó néhány lépéssel közelebb lépett a természethez, s amit belőle megábrázol, arra könnyű ráismerni. S ha a természet formáit immár nem torzítja el, a természet szélességét valósággal megismeri. A színekkel való ilyen bánás teljesen új jelenség Derkovits művészetében. Először cselekszi benne a szín azt, amiért való: hogy a szemnek enyhülést és gyönyörűséget szerezzen lágyan olvadó átmeneteivel, gyöngédre enyhített árnyalataival és finom tónusaival. Sejtelmünk sem volt róla eddig, hogy Derkovitsban a színes beszédnek ilyen képességei lappanganak.

Képei mint formai motívumok is érdekesek. Öregasszony-fejei, melyeket életnagyságúnál is nagyobbra fest, rajzban kifogástalanok, színmegoldásban elragadók. Finomak és előkelőek, noha proletárokat ábrázolnak proletári környezetben. Éppoly kitűnőek önarcképei is, még amikor erősen torzítva ábrázolja is magát. De legjobb munkái közé tartoznak többalakos kompozíciói is.

Boldog örömmel néz végig ezen a kiállításon az ember. Itt végre valaki előremegy. Hány tehetséget látunk megtorpanni pályáján, tévovázni, azután visszafordulni. Fiatal művésznek nagyon nehéz a tájékozódás korunknak terrorisztikus jelszavakkal teltett levegőjében. Derkovitson a jelszavak nem fogtak. Ő eddig is a maga útját járta, s most, hogy új irányba fordult, megint csak a maga útján jár. Művésze derűsebb lett, az étellel szemben igent mondó, bizakodóbb, hívőbb. Nagyon megérdemelné, hogy végre életének a sorsa is olyan legyen – emberhez: az olyan kiváló művészhez méltóbbá.

(e. a.) [Elek Artúr]: *Derkovits Gyula új festői stílusa.* (Ujság, 1932. okt. 23. – 15.)

A Tamás-galéria ez évben új szezonját *Derkovits* Gyulával, ezzel a drámai színezetű, egészen az önmarcangolásig kereső új művésszel indítja el gyűjteményes kiállítás keretében. Ezek a haladó művészek nem tartanak lépést még a forrongó, rapszodikusan változó emberi gondolkodással sem, ezek mérföldes lépéssel ugranak át mindent, a mát, az öröknek tetsző törvényeket, s hiszik, hogy a jövő elé építik művészetüket. Hinni kell abban, hogy van ezekben a törekvésekben áhítatos őszinteség, lélekből fakadó, vakbuzgó hit, hogy ez is művészi megnyilatkozás. Hinni kell bennük, annak ellenére, hogy számos mesterségbeli vonaljatek s bizarr különállóság is jelentkezik bennük. *Derkovits* Gyula tíz év óta rendületlenül mutatkozó akarása révén azok közé tartozik, akikben lehet, akikben kell hinni. Lehetne magyarázni

makrokozmosz felfogását, aminek jelei a kétszeres méretű fejtúdiumok, szociális gondolatot olvashatnánk le a színekben és vonalban összeolvadó figuráiról, de mindezeket túl – művészi felfogása bár alig hozzáférhető –, amit alkot, tiszta, őszinte s ami talán a legfőbb: érdekes.

(b. m.) [Boross Mihály]: Derkovits Gyula kiállítása a Tamás-galériában. (Esti Kurir, 1932. okt. 25. - 4.)

Derkovits Gyula már régen a maga útjait járja, elődöktől és kortársaktól elszakadtan, magában hordja azt a fájdalomtól roskadozó világot, amelyet a művész aszkézisével és az ember vajúdó jószágával szeretne megváltani. A téma az ember, a cél a festőiség, a kép valami fájdalomban ringó álomvilág, ezüstös színek halk s mégis monumentális melódiája. Keserű költészet ez, de mégis az, egy mély érzésű, keserűségekben kicszerzett lélek vallomása életről, igazságtalanságról, küzdelemről, szomorúságról és arról, hogy a szépség leghalkabb akkordja is örök.

(m. v.) [Márjás Viktor]: Derkovits Gyula gyűjteményes kiállítása. (Nemzeti Ujság, 1932. okt. 26. - 13.)

Derkovits Gyula esetében is bekövetkezett az, ami a művészet forradalmárainál nem ritka jelenség: a maga elé tűzött nagy célok mögül valódi tehetsége bontakozott ki, ma már kevesebért küzd, mint valamikor, de megtalálta önmagát. Bizonyára lesznek olyanok, akik művészetében ma kevesebbet vélnek felfedezni, de viszont kétségtelen, hogy amit most nyújt nekünk, teljesebb és kiegyensúlyozottabb bemutatkozása idejének eredményeinél.

Derkovits mélyen érző, sokat szenvedő, küszködő lírai lélek. Kevés tompított színnel fest, kerül az erős hangsúlyokat, inkább változatok, mint harsogó érzések ábrázolója. Látásmódja erősen festői és elképzeléseit lágyan kavargó formákban állítja elének. Az úgynevezett valóságot erősen átalakítva, álmok köntösébe öltözteti halk és tartózkodó előadásban, rendszerint valami fájdalmas lemondással tárva fel a képzetét foglalkoztató jelenségeket. De nem kevés átszellemüléssel is, képeinek legtöbbje egy másik bensőbb világba csalogató, finoman elburkolódzó, hangulatos látomány.

Farkas Zoltán: Derkovits Gyula kiállítása. (Nyugat, 1932. nov. 1. XXV. évf. 21. sz. 455.)

Képeinek tárgya a munkától elnyűtt, szomorú, reménytelen ember, aki palotákhoz és gyárakhoz hordja a téglát, szögecseli a vastartókat, vagy erőtlen megadással tekint a komor jövő elé. Ennek festői kifejezésére Derkovits Gyula alig vesz igénybe háromnál több színt: egy fanyar barnát, feketét s egy ezüstszínt. Ennek a háromnak érdekes és finom harmóniájából alakulnak ki bánatos hangú képei. Legjobban

megragadtak minket azok a magányos alakok, amelyek egy emberélet sorsát kívánják megjeleníteni. A lelki elemek és a festői előadás zavartalanul egyesül bennük, s ezt tekintjük Derkovits legnagyobb érdemének. Vannak festői problémák és vannak mélyen emberi problémák: nála e két elem szerencsésen ötvöződik. Kifejezésbeli technika és egy szomorú életsorsból kisarjadt líra egyesül műveiben. Van ezekben a képekben valami gyónásszerű. Egy kiváló tehetség őszinte önvallomásai. A képeket a Tamás-galéria mutatta be.

Lyka Károly: Derkovits emberei. (Uj Idők, 1932. nov. 6. XXXVIII. évf. 45. sz. 570.)

[...] *Derkovits* Gyula a Tamás Galéria intim helyiségében mutatja be újabb termését. Örömmel konstatáljuk, hogy a múltban elszórtan szereplő képeivel szemben a mostaniak megtisztulást jelentenek, elsősorban azért, mert kikapcsolta a régebbi képein szereplő erőszakos tendenciát. Ma inkább festői célokat, eszméket keres, melyeknél a színek egymásmellettisége, viszonya kiegyensúlyozottabb és biztosabb. A tompa vörös, szürke, okkersárga színeket és ezek mindenfajta variációját komoly művészi felkészültséggel rendbe szedi és így teremti meg egyéni tónusát. Témái sötétek, pesszimiztikusak, nyomasztóak, de nagyon jellemzőek korunkra. *Derkovits* az élet szomorúságát, árnyoldalait látja: a hídépítők verejtékét, a téli nap ködét, mely a szegény ember mellére ránehezedik, a vasút mentén munkába gyalog haladókat, a szinte inaszakadt téglahordó fiút, a gondot, a fojtott levegőjű házat a családdal, a pöffeszkedő pénzeszsákot a kávéházban stb. Tárgykeresése hasonló Käthe Kollwitzhez, csak nem oly egyoldalú propagatív, mint azé, és nem humoros, mint a német Zille. *Derkovits* festészetének lehiggadása a magyar művészet gazdagodását jelenti. [...]

Jajczay János: Képzőművészeti szemle. (Magyar Kultúra, 1932. XIX. évf. 21. sz. 387.)

A Tamás Galériában *Derkovits* Gyula állította ki legújabb termését. *Derkovits* kitűnő festő, kinek művészetét mindenkor a vallásos élményhez hasonló meggyőződés ihlette. Ezúttal az élet elesettjeit, a nincstelenekeket keresi fel, az ő sorsukat ábrázolja. Ez az ábrázolás nem minden él nélküli, de kifejezése, mely rafinált színekultúrán s már-már dekadensnek nevezhető artistikumon keresztül történik, a festő akarata ellenére elmossa a tendenciákat. Az egy teremre való kép azt mutatja, hogy *Derkovits* ma is fejlődésben van s további munkássága elé nagy reményekkel tekinthetünk.

Genthon István: Tamás Galéria. (Napkelet, 1932. X. évf. 12. sz. 904.)

A Szinyei Merse Pál Társaság ez évi rendes közgyűlését január hó 31-én tartotta meg, melyen [...] a jánoshalmi Nemes Marcell-féle alapítvány Szinyei Merse Pál tájképfestészeti díját *Derkovits* Gyula festőművésznek [...] ítélte oda. [...]

Farkas Zoltán jelentése a díjkiosztásról a következő volt: [...] Az idei tájkép-díjat *Derkovits* Gyulának ítéltük oda a Tamás-galériában kiállított „A vasúti sínek mentén” című képeért. Úgy érezzük, e díjjal is egy minden ízében érdemes művész-pályát háláltunk meg. *Derkovits* Gyula nem tartozik a gyorsan kialakuló művészek közé. Évek hosszú során át figyelemmel kísértük tehetségének állandó fejlődését, amely mindig újabb reményekre jogosított és ebben a művészeti évadban látott legutóbbi kiállítása, bár nem meglepetésszerűen, fölötte magas színvonalat jelentő eredményekkel örvendeztetett meg. A maga elé tűzött célok és a teljesítmények akkora összhangjával lépett elénk, mint eddigi pályájának egyik állomása sem.

Az ő esetében is bekövetkezett az, ami a művészet forradalmárainál nem ritka jelenség, a maga elé tűzött nagy feladatok mögül valódi tehetsége bontakozott ki; ma már talán kevesebért küzd, de megtalálta igazi önönmagát. Bizonyára voltak olyanok, akik mai művészetében kevesebb nagyravágyást véltek fölfedezni, de viszont kétségtelen, hogy amit most nyújtott nekünk, teljesebb és kiegyensúlyozottabb volt eddigi eredményeinél.

Derkovits mélyen érző, sokat küszködő lírai lélek. Kevés, tompított színnel fest, kerüli az erős hangsúlyokat, inkább finom változatok, mint harsogó érzések ábrázolója. Látása szintén erősen festői és igen finom érzékiségű. De mindamellert valami víziós elemet kell éreznünk lágyan omló formái mögött. Az úgynevezett valóságot erősen átalakítva, mintha álmok köntösébe öltözött varázsolná elénk, halk és tartózkodó előadásban, némi lemondással, némi fájdalommal tárva fel a dúsan eléje toluló képeket. De nem kevés átszellemüléssel is, úgyhogy legtöbb képe egy másik, bensőbb világba csalogató, hamvas frissességgel jelentkező látomány. [...]

(Magyar Művészet, 1933. IX. évf. 2. sz. 51-54.)

„1934”. A NEMZETI SZALON CSOPORTKIÁLLÍTÁSA

[...] *Derkovits* Gyula víziói mintha Kelet-Oroszország felé mutatnának. Ösztönös dekoratív fantázia élteti képeit, még az ezüstöt és az aranyat is felhasználja világos tónusú, egységes színhatású képein. Egyike a legkevésbé méltányolt kiváló magyar festőtehetségnek. [...]

Ybl Ervin: *Tizennyolc magyar művész kiállítása.* (Budapesti Hírlap, 1934. febr. 25. - 17.)

Hinné az ember, hogy mai sivár világunkban, alkonyunkban, bánatunkban még van *tizennyolc igazi művész?* [...] itt mindenki csak a maga szabad, csak a maga független lelkére hallgat, a maga töretlen útján jár az álmok csillaga felé! [...] *Derkovits* Gyula ebben a nagy szimfóniában az *allegro maestoso* hangján szól azzal az „Öreg-asszony”-nyal, aki úgy mered ki az emberi fájdalomból, mintha egy orosz regényből

nézne a világra. Ez a művész, úgy érzem, mintha elégne a palettáján, mint egy máglyán, szegény! [...]

Szomory Dezső: Tizennyolc művész kiállítása. (Az Est, 1934. febr. 25. - 11.)

Tizennyolc művész áll csatasorba a Nemzeti Szalon kiállításán. Így kell mondani, hogy „csatasorba”, mert amit ez a tizennyolc művész, festő és szobrász ecsettel és vésővel művel, az harc az élet szépségéért, a szín és a fény elhomályosíthatatlanságáért, a forma elpusztíthatatlanságáért. Ez a tizennyolc művész a tehetség rajvonala, mely a művészet legyőzhetetlen fegyvereivel vonult fel a kultúra, a civilizáció legszebb javainak védelmére. Maga a kiállítás már külső megjelenésében is egységes kompozíció, csupa logika és ritmus, három lelkes művésznek: Kárpáti Aurélnak, Mihályfi Ernőnek és Márjás Viktornak rendezése. [...] Farkas István festői mondanivalóinak érdekes, egyéni illusztrációival, Derkovits Gyula nagy méreteket érzékeltető olajkompozícióival tűnnek fel. [...]

(r. p.) [Relle Pál]: Tizennyolc magyar művész kiállítása. (Magyar Hirlap, 1934. febr. 25. - 10.)

Nem szívesen mentem el erről a kiállításról, ami ma nyílt meg a Nemzeti Szalonban. Utána az utcán olyan érzés volt, mint egy nagy koncert vagy igazán nagy – és egyre ritkább – színházi élmény után. Ez a kiállítás az utóbbi évek egyik legnagyobb vizuális élménye.

Ami ma egyre ritkábban kapunk a művészet minden megnyilatkozásában, az a tökéletesség. Úgyes mesteremberek korát éljük. Önkritikát, tökéletességre való fegyvelmezett és önkínzó törekvést éppoly ritkán látunk, mint őszinte lírizmust és áttörő erejű zsenialitást. Ezen a kiállításon találkozunk mind a kettővel. [...] mindenekelőtt őszinte elismeréssel, sőt köszönettel adózunk annak a három kiváló műkritikusnak, aki ezt a kiállítást kezdeményezte, megrendezte és művészi inspirációval szervesen felépítette: Kárpáti Aurélnak, Mihályfi Ernőnek és Márjás Viktornak. Ezzel a kiállítással nagy szolgálatot tettek a magyar művészet presztízsének.

A kiállítás [...] a mai magyar festészet új fejlődéséről számol be. Bemutat egy új tendenciát, melyet néhány szóval nehéz meghatározni. Leegyszerűsödés, elmélyülés, a pátosz kerülése [...] *Derkovits* Gyula hídépítői, artistái és más figurái egy kemény, szinte komor társadalomszemlélet nagy stílu megnyilatkozásai. [...]

B. Gy. [Bálint György]: Tizennyolc magyar művész kiállítása. (Magyarország, 1934. febr. 25. - 11.)

[...] ennek a tizennyolc magyar festőnek és szobrásznak ez a kiállítása nemcsak a modern magyar képzőművészetnek adja keresztmetszetét, hanem mintegy össze-

foglaló képét mutatja meg a mai Európa festészetének és szobrászatának is. [...] *Derkovits Gyula* „Hídépítő”-je itt is kimagaslik, [...]

Fóthy János: Tizennyolc mai magyar művész a Nemzeti Szalonban. (Pesti Hirlap, 1834. febr. 25. - 9.)

Kiállításuk a Nemzeti Szalonban. Érdekes és szép kiállításra gyűjtött össze három művészeti kritikustársunk (Kárpáti Aurél, Mihályfi Ernő és Márjás Viktor) egy sor magyar művészt, festőt is szobrászt, nagyobb részét egy nemzedékbelit és csupa olyant, aki az újabb és legújabb irányokat követve keresi a maga útját a művészetben. Valamennyien sokat szerepelt és régebben kiállító művészek, akiknek fejlődésmenetét és törekvéseit jól ismerjük. Nem vártunk ezen a kiállításon meglepetést, mégis részünk lett benne.

Berény Róbertnek köszönjük az egyiket. [...] *Derkovits Gyula* a másik meglepetés. Kiállításról kiállításra csodálatosan fejlődik ez a különös, zárkózott lelkű művész. Bezárt lelkéből színes álmok kelnek és alakulnak művészetté. Kifejezési módja, rajza, a festői előadása egyre pozitívabb s ugyanakkor egyre könnyebb, szinte légiesebb. A hétköznapi motívum az ő tolmácsolásában is megneemesedik, azonfelül megnő, szinte monumentálissá lesz. [...]

(e. a.) [*Elek Artúr*]: *Tizennyolc magyar művész.* (Ujság, 1934. febr. 25. - 10.)

„1934”. *Tizennyolc magyar művész kiállítása a Nemzeti Szalonban.* Tizennyolc festő és szobrász állítja ki a Nemzeti Szalon „1934”-nek nevezett, tegnapelőtt megnyílt igen szép kiállításán munkáit. Szerfölött tanulságos a kiállítás már a festők összeállításánál fogva is. Közvetlenül a háború utáni évek hirtelen, erős művészi felkészültséggel feltörő generációjának képviselői a művészek, valamennyiök már kiforrott, érett férfikorban van, nagyjában egyidősek és munkáikon is végigvonul generációjuk közös bélyege. A mégoly különböző egyéniségű és temperamentumú festőket annyi szál fűzi össze, hogy nemcsak helyeselni tudjuk minden művésztársaságot kiküszöbölő egyesülésüket, de a kiállítás világosan szemlélteti, hogy talán még soha – a nagybányai művészeket sem véve ki – ennyire önálló, magát a külföldtől függetleníteni tudó stílust művészetünk nem hozott létre, mint amit a Nemzeti Szalonban kiállító művészek oeuvre-je reprezentál. Mennyire közös bennük, ahogyan a festményt színekből, tónusokból építik fel a pontosabb rajz részletezése és a pontosabb formaadás elhagyásával. Képeiknek egyben tartalma is ez a színesség, a formáknak mozdulatlan, nyugalmas, sokszor elmosódó, de roppant érzékeny „fény áztatta” ábrázolása. [...] [Bernáth, Berény, Szőnyi] Színeiben mindinkább a felsorolt festőkhöz igazodik *Derkovits Gyula*, de megőrzi kompozíciójának irracionális, annyira egyéni zamatát. „Híd télen” című ezüstös tónusú képe a formák kifejező zsúfolásával, művészettel elgondolt irodalmiasságával egészen kiváló festmény. [...]

(*Esti Kurir*, 1934. febr. 27. - 6)

[...] *Derkovits* Gyula bensőséges életét még mindig nem tudja kimondani a festészet formanyelvén. Szűk körű kulturáltság és passzív, meditáló líraiság látszik a képei mögött, valószínűleg ezért ilyen romantikus témában és ezért ilyen színtelenek a színei. Legsikerültebb képe az 58-as öregasszony. A barnáknak szép árnyalatait hozza ki rajta, mint pszichológiai téma is él és hat a figura. [...]

Kassák Lajos: Tizennyolcak a Nemzeti Szalonban. (Munka, 1934. febr. VI. évf. 34. sz. 1002.)

Ritkán van az új magyar művészet kedvelőinek alkalma oly nívós és sokoldalú kiállításban gyönyörködni, mint a tizennyolcak kiállítása, mely a Nemzeti Szalonban nyílt meg s elég szerencsétlenül az „1934” címét viseli. Eltekintve attól, hogy a képek nagy része még a múlt évben készült, az évszám mindenkié, azoké a sokaké is, kik erről a bemutatkozásról kiszorultak. [...] *Derkovits* Gyula robusztus formavilága és bágyadt színezése között egyre nagyobb rés tátong. [...]

Genthon István: Tizennyolc magyar művész kiállítása. (Napkelet, 1934. XII. évf. 4. sz. 236–237.)

[...] A magyar művészet terrible enfant-ja, *Derkovits* Gyula csupa tehetség, csupa erő és csupa kiszámíthatatlanság. Művészete folytonos hullámzás a zavarból a tisztultságba, az egyértelműségből az értelmetlenségbe. Mostani képei a középutat jelzik. Minden reményünk meglehet arra, hogy fejlődése újból felfelé fog ívelni. [...]

Ártinger Imre: Budapesti képzőművészeti kiállítások „1934”. A Nemzeti Szalon. (Magyar Írás, 1934. máj. III. évf. 5. sz. 120.)

Molnos Péter

A VÉGZÉSTŐL A BÖRTÖNIG

A DERKOVITS-PER HITELES TÖRTÉNETE

A legismertebb magyar festmény, melyet egy konkrét bírósági ügy ihletett, Derkovits Gyula *Végzés* című képe.¹ (1. kép, 74/XI. tábla) A művészre jellemző frappáns vizuális nyelv elemei, a kép a képben, a feliratok, az árnyék és a „valóság”, valamint a realitások különböző szintjeinek tudatos ütköztetése mind a tartalmi mondanivaló képi megfogalmazásának eszközei. A festő az ablak és az árnyékok megjelenítésével, szerepük kiemelésével segíti a nézőt a történet „olvasásában”, majd lendíti tovább az általános vonatkozások felé. A Markó utcai Táblabíróságtól érkező végzésen egy szelet kenyér fekszik, mely az absztrakt, személytelen jog uralmát felülíró egzisztenciális kényszer és kiszolgáltatottság emblematikus tömörségű szimbóluma. A tetőn lépdelő macska árnyéka a tűzfal síkjára vetül, s baljósan közelít a „valóságos” madár felé: a kilakoltatással fenyegető bírósági irat konkrét tartalmát a háttér látványa értelmezi, kommentálja, s emeli a festményen látható pillanatot az ártatlanság és a végzet, a kiszolgáltatott elesettek és a brutális hatalom találkozásának szimbolikus aktusává. Az asszociációk sorát tovább bővíti a háttér – a realitás különböző szintjeit egyesítő – paradoxona: az árnyékmacska sohasem érheti el a békésen csicsergő madarat, hiszen valójában az udvar mélysége elválasztja őket egymástól.²

A kép témája valós élményen alapul. A Derkovits házaspár az 1930-as év tavaszára már tetemes lakbérhátralékot halmozott fel. A Hunyadi tér 10. alatt álló épületet tulajdonló bank³ időről-időre fizetési felszólításokat küldött, melyeknek Derkovits – az elmaradó képeladások és a Ferenc József-díjra benyújtott pályázat elutasítása miatt – nem tudott eleget tenni.⁴ (2. kép) A tartozás fejében képet kínált fel készpénz helyett, ám ajánlatát nem fogadták el. A festő özvegyének emlékei szerint augusztus 10-én már ügyvédi felszólítás érkezett az elmaradt lakbér ügyében, melyre Derkovits

¹ Budapest, MNG [továbbiakban: MNG], ltsz.: 57.48.T.

² A motívummal kapcsolatban érdekes epizódot idéz fel a kor egyik legjelentősebb műkereskedője. Fränkel József visszaemlékezése szerint, mikor 1930 folyamán Kemény Simonnal és Fruchter Lajossal látogatást tett Derkovitsnál, beszélgetésbe elegyedett a festővel: „Azt mondom neki, ide hallgasson, hát fessen valami képet nekem. Erre azt mondta, nincs képem. Hát mondom, fessen. Azt mondja, nem tud festeni, nincs témája. Hát nincs témája? Hát fessen macskát a háztetőn, vagy ilyen hasonló dolgokat.” MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár, ltsz.: MKCS-C-I-150/3/34-35.

³ Soló Kereskedelmi Bank Rt. (Említi: Mihályfi Ernő: Művész az uccán. Derkovits Gyula és a háziúr elmondja egy szomorú kilakoltatás történetét. *Magyarország*, 1931. augusztus 26. 7. – újraközölve: Mihályfi Ernő: *Művészek, barátaim. Válogatott képzőművészeti írások*. Budapest, 1977. 73-76.)

⁴ Derkovits Gyuláné: *Mi ketten. Emlékezés Derkovits Gyulára*. Sajtó alá rend. Erdei Sándor. Budapest, 1954. 97., 99.



1. Derkovits Gyula: Végzés, 1930. Tempera, vászon, 61 x 51 cm. MNG, ltsz.: 57.48 T.
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

jól ismert makacsságával reagált: „Ha kép nem kell, hát álljon a harc” – olvashatjuk első reflexióját a *Mi ketten* lapjain. A nincstelen festő és a könyörtelen háztulajdonos konfliktusáról kialakuló egyszerű képet alaposan árnyalja mindaz, ami a kor egyik legjelentősebb műgyűjtője, Fruchter Lajos 1941-ben született visszaemlékezéséből kiderül. Szavai szerint először 1930 áprilisának végén vagy a következő hónap elején kereste fel Derkovitsot.⁵ Azon túl, hogy több képet is vásárolt tőle, egy ideig

⁵ Fruchter – visszaemlékezése szerint – először azt követően látogatta meg Derkovitsot, hogy a *Szülő-*



2. Duray Tibor: A Hunyadi tér télen, 1937. Magántulajdon.
 A Derkovits művészetéért rajongó Duray Tibor 1937-ben több alkalommal lefestette lakása ablakából a Hunyadi tér szemközti oldalát, a karcsú oromzattal dekorált, 10-es számú bérházzal, melynek 4. emeleti, udvarra néző ablaka előtt a Végzés jelenete játszódik.

evő című képet is felvonultató műcsarnoki kiállítás bezárt. Ez a tárlat az 1930-as „Tavaszi kiállítás” volt, mely április 13-ig tartott nyitva. Fruchter Lajos: *Művészek és műalkotások között*. [1941]. – Közreadva: Bodnár Éva: *A magyar műgyűjtés történetéből. Fruchter Lajos gyűjteménye. Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1953. Budapest, 1954. 638–655. – az említett rész: 642.

rendszeres támogatást, heti 30, majd 50 pengőt folyósított a számára. Mivel a festő ennek ellenére sem fizette ki a lakbért, a további támogatás feltételül szabta a kilakoltatás veszélyével fenyegető tartozás kiegyenlítését.⁶ Ezt egy ízben – feltehetően néhány barátját is bevonva – maga Fruchter tette meg: közel egy egész évnyi hátralékot fizetett ki a banknak.⁷

A gyűjtő és a művész kapcsolatára az özvegy természetesen másként emlékezett. Szerinte az első látogatásra 1930. szeptember 2-án, a legendás tüntetés másnapján került sor, s ez alkalommal az egyébként mindvégig név nélkül szereplő – magas, jól táplált, hatvan év körüli férfiként leírt⁸ – műbarát ötszáz pengőért megvásárolta a *Végzés* című festményt.⁹ Viki szerint az elkövetkező hetek során Fruchter még két művet vett meg, melyekért összesen hatszáz pengőt fizetett, de – látva az egyre halmozódó lakbérhátralékot – a további támogatások feltételül szabta azt, hogy „a képekért járó összegeket a jövőben egyenesen a banknak utalja át. (3. kép) Gyula nem kér ebből a gyámkodásból, nem akar a műpártoló és a bankár együttműködésének játékszere lenni – a műgyűjtő pedig nem hajlandó tovább vásárolni.”¹⁰



3. Fruchter Lajos, 1943 körül.
Az Oltványi Ártinger Imre 50. születésnapjára készült „Gresham-tabló” részlete. Magántulajdon

⁶ Fruchter és Derkovits kapcsolatáról, a gyűjtő és a művész özvegye szemszögéből: Fruchter 1941. i. m. 645–646.; Derkovitsné 1954. i. m. 108–110.; Molnos Péter: *Derkovits. Szemben a világgal*. Budapest, 2008. 72–74.

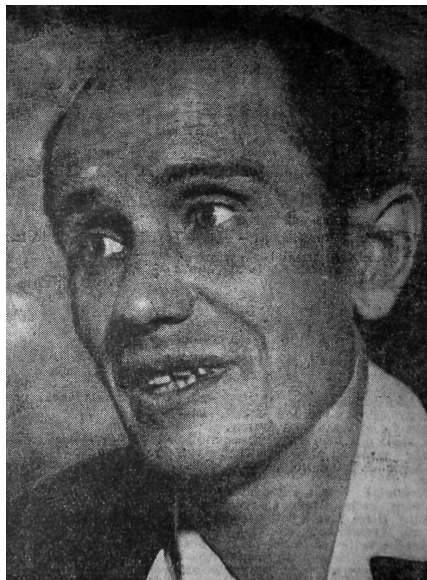
⁷ „Egyébként humánus érzésű műbarátok nevében és helyettem a kilátásba helyezett összegből 750.-pengőt felperes ügyvédje dr. Sallay Ábris ügyvéd úr kezéhez kifizettek és így lakbérem, illetve a keresetbe helyezett összeg kiegyenlítést nyert.” Derkovits Gyula kérvénye „A lakásügyi Végrehajtások Lebonyolításával Megbízott Miniszteri Biztos Úr Óméltóságához!” MNG Adattár, ltsz.: 14047/60/14. Az 1931. február 20-án kelt kérvényre utólag Rózsa Miklós özvegye az alábbi szöveget írta: „Ezt a kérvényt férjem szövegezte Derkovics Gyula helyett és a hatósági eljárást ő intézte el. Özv. Rózsa Miklósné.”)

⁸ Fruchter ekkor csupán 48 éves volt, ám a róla fennmaradt fénykép tanúsága szerint valóban „jól táplált”.

⁹ A *Végzést* – Fruchter idézett memoárja szerint – „hálából”, ajándékként kapta a festőtől. Az első megvásárolt mű valójában a *Szólőevő* lehetett, melyet alig pár hónappal korábban, a műcsarnoki kiállítás apropóján Petrovics Elek ajánlotta a gyűjtő figyelmébe.

¹⁰ Derkovitsné 1954. i. m. 110.

1931 nyarán már hetente érkeztek a bérházat tulajdonló banktól az ügyvédi felszólítások, míg a kilakoltatásról értesítő végzést – a művész özvegyének visszaemlékezése szerint – augusztus 17-én kézbesítették.¹¹ Egy nappal később a hatóság érvényt is szerzett a benne foglaltaknak.¹² A drámai esemény, mely során a lakásban található festményeket is lefoglalták, természetesen fontos szerepet játszott a házaspár életében, s tovább élte a derkovitsi világkép két szembenálló pólusa között feszülő ellentétet.¹³ A korabeli sajtó nagy felületen számolt be az intézkedés részleteiről, s ennek az eseménynek köszönhető a festőről készült legismertebb fénykép, Escher Károly felvétele.¹⁴ (4. kép, 74/I. tábla) Az *Adalék a magyar művésznyomorhoz* című cikkben a következőket olvashatjuk: „A végrehajtó kedden délután megjelent két rendőr kíséretében Derkovits lakásában és a festőművészt fölszólították, hogy azonnal hagyja el a lakást. A megdöbbsent ember kérlelni kezdte a végrehajtót, hogy legyenek tekintettel béna kezére és arra, hogy képeinek értékesítéséből utólag kifizeti házbértartozását, a végrehajtó azonban



4. Escher Károly: Derkovits Gyula, 1931 (Derkovits Gyula a kilakoltatás után, Derkovits Gyula panaszkodik). Reprodukció Az Est 1934. június 20-i számából. A lapkivágat lelőhelye: MNG Adattár, ltsz.: 14327/62. © HUNGART

¹¹ Derkovitsné 1954. i. m. 115. Ekkorra – az 1930-as tartozás rendezése után – Derkovitsék újra, nyolc hónapos, kb. négyszáz pengős elmaradásban voltak. (Mihályfi 1931. i. m. 7.)

¹² A *Mi ketten* lapjain olvasható beszámoló szerint a kilakoltatás két nappal a végzés kézbesítése után, augusztus 19-én délbén történt. A korabeli lapok tudósításából és az ügy irataiból azonban nyilvánvaló, hogy az eseményre egy nappal korábban, vagyis augusztus 18-án, délután öt órakerült sor. Ld.: Páll József: Derkovits Gyulát, az ismert festőművészt és feleségét kilakoltatás után előállították a rendőrségre. *Esti Kurír*, 1931. augusztus 19. 5.; Derkovits Gyula izgalmas kilakoltatása. *Magyar Hírlap*, 1931. augusztus 20. 11.

¹³ Derkovits özvegye az általa összeállított, korabeli újságkivágatokat tartalmazó, ma az MNG Adattárban őrzött füzetbe, a *Magyar Hírlap* Derkovits Gyula festőművész izgalmas kilakoltatása című cikke mellé az alábbi sorokat írta: „A krónika arról bölcsen hallgat, hogy Derkovits Gyula összes munkáit a Háziúr, a Bankos lefoglaltatta és a pincébe rakatta. Csak 1934 szept. végén Derkovits halála után az Ernst kiállításra, Bank kölcsön ellenében amit 1 hónapra kaptam Artinger Imrén keresztül, kb. 600 Ft-ot oldották föl a képeket.”

¹⁴ „Rokkant, félkezére béna és beteg ember Derkovits Gyula. Ahogy beszél, szemei hol lázasan kiug-

hajthatatlan maradt. Az egyik rendőr megragadta Derkovits karját és erőszakosan rángatni kezdte. Amikor ezt Derkovitsné meglátta, olyan izgalom fogta el, hogy a rendőr mellé ugrott és ki akarta szabadítani férjét. Derkovits kifakadt az erőszakos eljárás ellen és állítólag kijelentette, hogy őt még a kommün alatt sem dobták ki lakásából, és amit vele csinálnak, az nem más, mint házbérdiktatúra, az ilyen eljárások pedig 1514-hez vezetnek.

A végrehajtásban segédkező rendőrök Derkovitsék viselkedését hatósági közeggel szemben alkalmazott erőszaknak, kijelentéseiket izgatásnak minősítették és a művészt összekötözött kézzel előállították a főkapitányságra.

A házbeliek tanúvallomásával szemben a rendőrök jelentésükben ellenszegülést írtak, azt állították, hogy Derkovitsné fojtogatni kezdte őket, a festőművész pedig azt mondta, hogy: Jön a forradalom, mert még a kommün alatt is jobb volt, mint most!

A Derkovits házaspárt szerdán délelőtt hallgatták ki a főkapitányságon. Tagadták a nekik tulajdonított kijelentéseket, amire szabaddábra helyezték őket, de hatósági közegek ellen elkövetett erőszak címén folytatják ellenük az eljárást.¹⁵

A per, a bírósági tárgyalás és az ítélet meghozatalának történetét korábban csak a Derkovits-mítosz megalapozó *Mi ketten* című könyv lapjairól ismerhettük.¹⁶ Érdeemes, ha csak a címszavak erejéig is, összevetni a kötetben, s nyomán Körner Éva kiváló monográfiájában is publikált információkat a Fővárosi Levéltárban megtalált, s részleteiben elsőként e tanulmányban idézett iratokkal.¹⁷ Az özvegy elbeszélése szerint a kilakoltatásra érkező végrehajtó és az intézkedést foganatosító rendőrök dulakodni kezdtek velük, mikor Derkovits nem volt hajlandó önszántából elhagyni a lakást. Közben azt kiabálta: „A képeimet is dobják ki velem!” A feleség pusztán annyit tett, hogy a szíjbilincs szorításakor – féltve férje félig béna bal karját – lefogta a rendőr kezét. Mindezekért a tettekért az özvegy által „híresen kommunis-tafalónak” nevezett Szemák Jenő törvényszéki tanácselnök rövid tárgyalás után a festőt hat hónapra ítélte, háromévi próbaidőre felfüggesztve, őt magát pedig ötven pengő pénzbüntetésre, vagy az ezzel egyenértékű, öt nap elzárásra. A meglelt bírósági iratok alapján Derkovits a kilakoltatás során a következő kijelentést tette: „lesz még nemsokára forradalom, a kommunizmus alatt sokkal jobb volt, akkor legalább nem raboltak”, mellyel – a vádirat szavai szerint – „az állam és társadalom törvényes rendjének erőszakos felforgatását és megsemmisítését, különösen a proletár néven ismert társadalmi osztály kizárólagos uralmának erőszakos létesítését követelte és erre

ranak, hol meg mélyen süllyednek vissza nagy sötét gödrükbe. Homloka sárgán fénylik, az arcát ilyen megkínzottan örökíti meg a fényképezőgép, amint panaszkodása közben észrevétlenül kattant a lencse zárja”. Mihályfi 1931. i. m. 7.

¹⁵ „Adalék a magyar művésznemorhoz”. *Népszava*, 1931. augusztus 20. 12.

¹⁶ Az alábbi szövegrész kisebb változtatásokkal megjelent a Nyolcak konferencia alkalmával kiadott kötetben. *Enigma*, 2011. No. 69. 137-139.

¹⁷ Derkovitsné 1954. i. m. 115-120.; Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1968. 195.; Budapest, Budapest Főváros Levéltára [továbbiakban: BFL] – VII. 18. d - 1932 - 03/0006; BFL - VII. 5. c - 1932 - 3101.

101611 k. ú. szám.
19231

Az iktatott idegen irat száma: 122480
971/32

*További felek: Derkovits Gyula
Fruget és 2. Derkovits Gyuláné
nével Dombay Viktória - született
Budapest 1898 március 21.
v. 42k, keresztelést -
az 1914. XL. te 49. 2. cikk. be. utolsó
kétjegyű közege elleni enyhítési ut-
ságra emelt*

*További Derkovits Gyula és De-
kovits Gyuláné felek előben a
kielégeltetési jog gyakorlásánál
kiemelték Dönvits István és
Dezsi Sándor állam nevelőknél
ellenjegyzést is arról, hogy a
kollégium - vagyis hatóság közege
hiszen az állam jogos és a
nemzeti jogokkal akadályoztatás
ellenes hivatalos általános
jogok alatt feltételként -
munkák.*

Jóváhagyva!
**A vádtanács elnökének
A vizsgálóbírónak**

A nyomozás iratait idezárva a **bűnjetekkel-
együtt** a következő

vádirat

benyújtásával küldöm át:

1. Derkovits Gyula
szabadlábban levő,
Sombathely en
1897-évi apr. 13. hó
13. napján született
kereszt. vallású
Beregi (v. a. V. 1. 95)
lakos
Kertő t a B-T-K
az 1921. IV. te 59. §-a utköző
és Szák pontja szerint minősített
az állam és közvagyon ellen
fellegyalomai magán ügyben
Derkovits Gyula ^{hivatalos} címén
azzal vádoló, hogy Budapest, 1921
évi augusztus hó 18-ik napján
letétele a közvagyon ellen
"Helyi népművelési köz-
dalom" a kommunizmus alap-
szabályait jellemezte, azaz leg-
előbb nem szabályos -
"az állam és közvagyon ellenes
szabványok ellenében fellegyalomai
köznyilvánosság, hivatalosan
a vádoltak részén emelt köz-
dalom" tartalmú "Köznyilvánosság"
munkák közzétételével köz-
vetlenül a közvagyon ellen

5. A Derkovits-perben született vádirat első oldala, 1931. Budapest Főváros Levéltára - VII. 5. c - 1932 - 3101.

6

A budapesti kir. büntető törvényszék.

B. XII. 3101 / 2
1932.

A Magyar Szent Korona Neveben!

A budapesti kir. büntető törvényszék az alábbi és társadalmai mind irányában elforgatásának irányára és igazságos és igaz munkáit Derkovits Gyula József és társai ellen a kir. ügyrendnek 101614/1931. évi. január 23. napján foglalt rendelkezés folytán Dr. Fényes János kir. törvényszéki tanácselnök mint elnök, Dr. Kovács Olivér kir. törvényszéki bíró és Dr. Janovitch Tibor kir. törvényszéki, valamint Dr. Szabó János kir. törvényszéki jogzó mint joggyógyvezető részvételével, Dr. Földes György - Kardos Lajos kir. ügyvéd, mint közvédelmes és nyilatkozó levő Derkovits Gyula József és Derkovits Gyuláné n. Bombay Viktoria névelteknek is. Dr. Traubert Ruzsicsa ügyvédnek mint mindkét néveltek részét jóval meghatalmazott néveltek jelenlétében, Budapesten 1932. évi. május hó 23. napján megtartott nyilvános fötérkezési ülésén, a néveltek és a néveltek meghatalmazottaitól meghozta a következő

ítéletet:

I. A nyilatkozó levő Derkovits Gyula József néveltek 38 éves, sz. vallású, munkahelyi születésű, Magyarországi 101614/1931. évi.

6. A Derkovits-perben született ítélet első oldala, 1931. Budapest Főváros Levéltára - VII. 5. c - 1932 - 3101.

izgatott”. (5., 6. kép) A vádirat szerint „Derkovics Gyula és Derkovics Gyuláné fenti időben a kilakoltatásuk foganatosítására kirendelt Dömötör István és Deczli Sándor államrendőröknek ellenszegültek és azokkal dulakodtak – vagyis a hatóság közegét hivatásuk jogszerű gyakorlásában erőszakkal akadályozták illetve hivatásukból folyó eljárásuk alatt tetteleg bántalmazták.”

A vádlottak az 1932. május 23-án megtartott tárgyaláson beismerték bűnösségüket, így nincs okunk kételkedni a vázolt események megtörténtében. A bíróság Derkovitsot bűnösnek találta „állami és társadalmi rend erőszakos felforgatására irányuló izgatás”, míg feleségét „hatósági közeg elleni erőszak” vétségében. A festő – özvegyének állításával ellentétben – nem hat, hanem csupán egyhavi, felfüggesztett fogházbüntetést kapott, míg feleségét valóban 50 pengős pénzbüntetésre, illetve 5 napi elzárásra ítélték – melyből végül négy napot le is ült.¹⁸ Erre azonban nem a *Mi ketten* lapjain megadott 1932. január 4-én, hanem egy évvel később, 1933. február 3-tól került sor – ami azért lehet fontos a számunkra, mert az özvegy több képről, így a *Téli napról*, a *Hídépítőkről* és a *Téglahordóról* is azt állítja könyvében, hogy azok elzárása idején készültek el.¹⁹ Még egy látszólag apró, de nem kevés tanulságot hordozó adalék, melyet Dombay Viktória a *Mi ketten* lapjain elfelejtett megemlíteni, de a bírósági iratokból kiderül: a tárgyaláson a vádlottak védője a korszak egyik legnagyobb nevű ügyvédje, Dr. Vámbéry Rusztem, korábbi egyetemi tanár volt, akit a Tanácsköztársaság idején tanúsított magatartása miatt megfosztottak katedrájától, de ügyvédként a húsz-harminc éves korban éppen a Horthy rendszer ellenzékének híres pereiben, például a népbiztosok perében, a Rákosi-perben vagy a József Attila elleni 1924-es eljárásban vállalt központi szerepet. 1938-ban emigrált. Felettebb öntörvényű és jellemes ember lévén nem csak a Horthy-rezsim, hanem a II. világháború utáni új hatalom is hamar elvesztette becsületét a szemében, és a koalíciós időkben kapott washingtoni nagyköveti posztjáról megbízása lejártakor nem tért vissza, hanem 1948. május 2-án ismét emigrációba vonult. Talán nem csak a feledékenység tette, hogy Derkovits özvegye nem említette meg a nevét az ellenük folyó per igen részletes tárgyalásánál.

MELLÉKLETEK

I. melléklet²⁰

„A lakásügyi Végrehajtások Lebonyolításával Megbízott Miniszteri Biztos Ur
Öméltóságához!

¹⁸ A Fővárosi Levéltárban megtalált iratok között van az akkor már csak 40 pengőre rúgó pénzbüntetés behajthatatlanságát kimondó határozat is, mely 1932. november 10-én kelt, valamint egy „Tartozási kimutatás”, melyből kiderül, hogy a négynapos elzárás 1933. február 3-tól 6-ig tartott.

¹⁹ Derkovitsné 1954. i. m. 127.

²⁰ MNG Adattár, ltsz.: 14047/60/14

M. B. 2800/1930. sz. alatt lakás kiürítése iránt folyamatba tett peremben 1931. március 1.-ig az eljárás felfüggesztetett. Tekintettel azonban arra, hogy előző kérvényemben jelentett egészségi állapotom máig nem javult és munkaképességemet jelentékenyen csökkenti, továbbá arra, hogy a Képzőművészek Új Társasága (Kut) által ez év március havára kitűzött kiállítást a társaság elhalasztotta és így képeimet a legjobb műpiacon értékesíteni nem tudom, önhibámon kívül még mindig nem vagyok abban a helyzetben, hogy fizetési kötelezettségemnek legjobb akaratom mellett is eleget tehessek.

Egyébként is humánus érzésű műbarátok nevemben és helyettem a kilátásba helyezett összegből 750. – pengőt felperes ügyvédje dr. Sallay Ábris ügyvéd úr kezéhez kifizettek és így lakbérem, illetve a keresetbe helyezett összeg kiegyenlítését nyert.

Mindezen indokok alapján, de meg azért is, mert a Képzőművészek Új Társasága (Kut) igazgatósága ígéretet tett, hogy május 1.-től kezdve a szentendrei művésztelepen fog elhelyezni, tisztelettel kérem, hogy a kilakoltatási eljárást május hó 1.-ig felfüggeszteni méltóztassék.

Tisztelettel
Derkovits Gyula”

II. melléklet²¹

A Budapesti kir. Büntető törvényszék.
B. XIV. 3101/1932/2

A Magyar Szent Korona Nevében!

A budapesti kir. Büntető törvényszék az állami és társadalmi rend erőszakos felforgatására irányuló izgatás vétsége miatt Derkovits Gyula József és társa ellen a kir. ügyészségnek 101614/1931 kü. számú vádiratban foglalt vád felett Dr. Szemák Jenő kir. törvényszéki bíró és Dr. Janovich Tibor kir. törvényszéki, valamint ifj. Szabóky Jenő kir. törvényszéki jegyző mint jegyzőkönyvvezető részvételével, Dr. Szádeczky-Kardos Lajos kir. ügyésznek, mint közvádlónak a szabadlábon lévő Derkovits Gyula József és Derkovits Gyuláné sz. Dombay Viktória vádlottaknak és Dr. Vámbéry Rusztem ügyvédnek mint mindkét vádlott részéről szóval meghatalmazott védőnek jelenlétében, Budapesten 1932 évi május 23. napján megtartott nyilvános főtárgyalás alapján, a vád és a védelem meghallgatása után meghozta a következő ítéletét:

I. A szabadlábon lévő Derkovits Gyula József vádlott 38 éves, rk. vallású, szombathelyi születésű, újpesti (Török Ignác ut 6.) lakos, magyar állampolgár, atyja Derkovits Gyula. Anyja Csontos Erzsébet, nős Dombay Viktóriával, katona volt, 4 elemi végzett, vagyontalan, festőművész, bűnös az 1921. évi III. t. c. 5. §-ának első

²¹ BFL - VII. 18. d - 1932 - 03/0006

bekezdésébe ütköző az állami és társadalmi rend erőszakos felforgatására irányuló izgatás vétségében.

II. A szabadlábon lévő Derkovits Gyuláné sz. Dombay Viktória vádlott, 34 éves, rk. vallású, budapesti születésű, újpesti (Török Ignác ut. 6.) lakos, magyar állampolgár, anyja Dombay Anna, férjes, 6 elemít végzett, vagyontalan, háztartásbeli, bűnös az 1914. évi XL. tc. 4. §-ának második bekezdésébe ütköző hatósági közeg elleni erőszak vétségében.

A kir. törvényszék ezért:

I. Derkovits Gyula József vádlottat az 1921. évi III. t. c. 5 §-ának első bekezdése és 9 §-a alapján 1 (egy) hónapi fogházra mint főbüntetésre, továbbá 1 (egy) évi hivatalvesztésre és politikai jogai gyakorlásának ugyanilyen tartamú felfüggesztésére, mint mellékbüntetésre ítéli; a fogházbüntetés végrehajtását a Bn. 1. §-a alapján 3 (három) évi próbaidőre felfüggeszti;

II. Derkovits Gyuláné sz. Dombay Viktória vádlottat az 1914. évi XL. tc. 4. §-ának II. bekezdése alapján a II. Bn. 4. § alkalmazásával 50 (ötven) pengő pénzbüntetésre ítéli; a pénzbüntetést behajthatatlanság esetén a II. Bn. 8 és 10. §-a alapján 10 pengőnként 1 (egy) napi, összesen 5 (öt) napi fogházra kell átváltani;

Az ítélet végrehajthatóságának kimondása esetén hivatalvesztést és politikai jogok gyakorlásának felfüggesztését a felfüggesztő ítélet jogerőre emelkedésének napjától kell számítani.

A pénzbüntetést az ítélet jogerőre emelkedésétől számított 15 nap alatt kell végrehajtás terhével q 45100/1931 I. M. számú rendelet értelmében a m. kir. postatakarékpénztár központjánál vagy bármely más m. Kir. postahivatalnál a m. kir. igazságügyminisztérium javára az 1892. XXVII. tc. 3. §-ában meghatározott célra megfizetni.

A vádlottak a Bp. 480 § és 481 §-a értelmében kötelesek az eddig netán felmerült bűnügyi költséget egyetemlegesen, az ezután felmerülő bűnügyi költséget pedig külön-külön az államkincstárnak megtéríteni.

A kir. törvényszék Derkovits Gyula József vádlottat az 1914. évi XL. tc. 4 §-ának második bekezdésébe ütköző hatósági közeg elleni erőszak vétsége miatt ellene emelt vád alól a Bp. 326 § 2. pontja alapján felmenti.

A kir. törvényszék elrendeli, hogy az ítélet jogerőre emelkedése után a Bp. 494. § alapján a kir. ügyészséggel, a mellékbüntetés nyilvántartása végett pedig a Bp. 330 § alapján Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye alispáni hivatalával közöltessék.

Indoklás:

A kir. törvényszék a következő tényállást állapította meg:

Derkovits Gyula József vádlott Budapesten, 1931 évi augusztus hó 18. napján tett ama kijelentésével, „lesz még nemsokára forradalom, a kommunizmus alatt sokkal jobb volt, akkor legalább nem raboltak”, az állam és társadalom törvényes rendjének erőszakos felforgatását és megsemmisítését, különösen a proletár néven ismert társadalmi osztály kizárólagos uralmának erőszakos létesítését követelte és ezzel izgatott.

Derkovits Gyuláné sz. Dombay Viktória vádlott fenti időben a kilakoltatásnak foganatosítására kirendelt Dömötör István és Deczli Sándor államrendőröknek ellen-

szegült és azokkal dulakodott, tehát a hatóság közegeit hivatásuk jogszerű gyakorlásában erőszakkal akadályozta.

Vádlottak a fenti megjelölt bűncselekményekben való bűnösségüket beismerték, és beismerésüket a főtárgyalás egyéb adatai megerősítették.

Az ítélet egyéb rendelkezései a felhívott törvényszakaszokon alapszik.

Budapesten 1932. május 23.

Dr. Szemák Jenő m. kir. törvényszéki tanács elnök, Dr. Janovich Tibor m. kir. törvényszéki bíró, előadó.

A kiadvány hitelül: (olvashatatlan aláírás) sk. tisztviselő

Ez az ítélet „Derkovits Gyula Józseffel szemben jogerős, Derkovits Gyuláné sz. Dombay Viktóriával szemben jogerős és végrehajtható.”

(olvashatatlan aláírás) m. elnök. sk.”

DERKOVITS GYULA MŰVÉSZI PÁLYAFUTÁSÁNAK SAJTÓ- VISSZHANGJA 1934–1937

ÖSSZEÁLLÍTOTTA: TÍMÁR ÁRPÁD

NEKROLÓGOK – 1934

Derkovits Gyula festőművész meghalt. A szegény emberek betegsége, a tüdővész vitte halálba harminckilenc éves korában Derkovits Gyulát. Nyomora miatt nem tudta magát gyógyítani, hiszen még a legszükségesebbet sem tudta megkeresni festészetével. Felesége mosást vállalt, hogy legszűkösebben meglegyen mindennapi betevő falatjuk. Pedig Derkovits egyike volt a legtehetségesebb festőinknek. Asztalosinasnak készült, a festést, a rajzot autodidakta módra sajátította el, majd Kernstok Károly iskolájában képezte magát tovább. Több gyűjteményes kiállítást rendezett, nagyobb kompozíciója feltűnt a legutóbbi Nemzeti Képzőművészeti Kiállításon és néhány képe szerepel a mostani velencei kiállításon is. Temperával festett, nemcsak mert ezen a nyelven fejezik ki modern festőink látományaikat, hanem mert ez olcsóbb is. Nem esett szertelenségekre; fakó, rőt színei, dekoratív rajzai keleti hatásokra valók. A munkát, a nincstelenség nyomorát fejezték ki képei, melyeken nem egyszer a művészi hatás fokozására, belső ellentmondásként az arany és ezüst is csillogott. Nem kereste az érvényesülést, gőgös proletárnak vallotta magát, aki nem egyszer a segítő kezet is visszautasította. Néhány képét az állam és a főváros vette meg.

(Budapesti Hírlap, 1934. jún. 20. – 10.)

Derkovits Gyula festőművész a múlt éjszaka, Budapesten, negyvenéves korában meghalt. Ez a halálhír nem azért fájdalmas elsősorban, mert korai halálát egy tragikus élet vigasztalan szomorúsága és nyomorúsága előzte meg, hanem mert az elhunyt művésszel a *modern magyar képírás egyik legnagyobb és legkomolyabb értékét veszítette el*. Hiszen ha fél kezem ujjain összeszámlálom a mai, korszerű magyar piktúra legsúlyosabb vezető egyéniségeit: Derkovits neve nem hiányozhat közülük. Legalább tegnap ez még így volt. Annál inkább *hiányzik* most, amikor művészi munkaereje teljében, váratlanul befejeződött hányatott élete, s az új magyar piktúra vezérkarának válogatott együttese egy igaz, mély, tiszta művésszel lett szegényebb.

Riport számára bizonyára szomorúan érdekes művészpálya volt Derkovits Gyuláé. Tizenkét-tizenöt év előtt – amikor elindult s a műértők szűk körének becsülő

megértését szinte egyszerre elnyerte – a szegénységből jött és haláláig megmaradt az érvényesülést bénító napi kenyérgondban. Az autodidakta és az alacsonyabb osztály kettős hendikepjétől korán kifejtett védekező gesztusa: a túlzott művészgóg, a panaszt lenyelő, néma elzárkózás és egészen a vadságig fokozódó bizalmatlanság még nehezebbé tette helyzetét. Sokszor még azok részére is, akik segítségére próbáltak lenni. Mint ember, a boldogtalanok, a „megszomorítottak és megalázottak” keserves életét élte, hol kényszerű, hol dacosan vállalt nélkülözések közepette. Csodával határos rejtély, hogy ilyen nyomasztó sors nem örölte meg benne a művészt. Irtózatossá nyomora fölött győzedelmeskedett páratlan művészi heroizmusa. Az a szent vagy őrült megszállottság, az a törhetetlen elhivatottság-érzés, amely minden szava mögött ott izzott és diadalmasan lángolt föl egyre érettebb, egyre egyszerűbb és nagyvonalúbb vásznain. Nehezen, vívódva dolgozott, de ahány kép az utóbbi időben kikerült keze alól, közeljárt ahhoz, amit remekműnek neveznek. Az „Anyaság”, a „Hídépítők”, a „Téli őrház” s néhány csodálatos önarckép, muzeális becsű dokumentuma eredeti, elmélyült tehetségének. Nagy grafikai sorozata pedig – amely eddig még nem került kiállításra – még meglepőbb, kivételes művészi értékeket rejt.

Derkovits művészetében különös harmóniában egyesül a tárgyi előadás a dekorativitással. Lefokozott színskálája és síkformáinak monumentális leegyszerűsítése mintha a *freskó* után való vágyakozására árulkodna. Sajnos ilyen feladathoz sohase jutott. Azonban önmaga zavartalan kifejezéséhez így is csaknem teljesen elérkezett ez a fiatal mester, akinek korai halála pótolhatatlan veszteséget jelent a modern magyar művészet életében. Szegény Derkovits Gyulát megölte elgyötört, elgyöngült szíve. De ez a szív végeredményében mégiscsak egy méltatlan életforma szenvedései során veszítette el ellenálló képességét. Holott *a meg nem alkuvo művész*, aki volt, mást, többet, jobbat érdemelt volna...

Ne szépítsük a dolgot: körülbelül éhen halt, miközben az új magyar művészet történetébe felejthetetlen szép, megkapó alkotásokkal írta be nevét.

K. A. [Kárpáti Aurél]: *Derkovits Gyula halála*. (Pesti Napló, 1934. jún. 20. – 11.)

Derkovits Gyula festőművész meghalt. Ma hajnalban meghalt Derkovits Gyula, a fiatal festőművészgárda egyik legnagyobb tehetsége és ígérete. Halála tulajdonképpen egy részletekben lezajló tragédiának *utolsó fejezete* volt. Ez a különös, furcsa ember, aki soha senkitől nem kért és nem fogadott el támogatást, *a legsötétebb értelemben vett nyomorban élt*. Végigküzdötte a háborút, *több sebet kapott, megrokkant*, és ezzel a hendikeppel kezdte meg művészi pályafutását. Már első rajzaival is feltűnt, mert valami egészen *különös egyéni íze és zamata* volt minden kezevonásának. A hosszas nélkülözéstől meggyengült szervezetét most influenza támadta meg. *Bebetegében is hajthatatlan volt, nem engedett orvost magához*. Ma hajnalban véget ért hosszú szenvedésekkel teli élete. Kevés számú barátai és művészetének értékelői most azon fáradoznak, hogy a temetési költségeket előteremtsék.

(Uj Nemzedék, 1934. jún. 20. – 3.)

Derkovits Gyula meghalt. A magyar művészetet nagy gyász, az egész magyar kultúrétet mélységes szégyen érte. Nélkülözésben töltött élet, embertelen nyomorgás után tegnap éjjel kiadta fáradt lelkét a legszebb magyar művésztehetségek egyike, Derkovits Gyula. Élete minden időkből példája lesz az ideális célra néző és minden egyébről lemondó heroikus művészetnek. Gyermekien tiszta lélekkel járta meg a nyomorúság minden stációját és tiszta lélekkel költözött az örökkévalóságba. Ilyen tehetséget azonban annyira elhagyni, annyira nem ápolni, olyan korán, művészi képességeinek olyan teljességében pusztulni hagyni, olyan nemzeti szégyen, amelyre nincsen mentség.

Derkovits Gyula csodálatos esete volt az autodidaxisnak. Szegény szülők gyermekének született, akik az asztalosmesterséget tanultatták meg vele. Mint asztaloslegény keltette fel figyelmét Kernstok Károlynak, aki akkoriban egy szabadiskolában korrigált. Attól fogva a maga tehetsége és a lelkében élő erkölcsi törvény volt nevelője. Sokáig megérezte munkáin, hogy kevés volt az, amit megtanult. Önmaga könnyörtelen fegyelmével, akarattal és hittel azonban fokról fokra megtanulta művészetének mesterségét, s éppen a legutóbbi években egyre teljesebbé, egyre egyénibbé és eredetibbé érett a művészete. Elkínzott lelke mintha kisimult volna: fájdalmas tehetetlenségtől torz ábrázolatai megvilágosodtak, szinte harmonikussá enyhültek. Minden jel szerint nagy művész volt kialakulóban. De a megviselt test nem bírta a durva élettel való küzdelmet. Mindössze harminckilenc éves volt.

(Ujság, 1934. jún. 20. - 8.)

Meghalt. Nyomorult kis szobában, amelynek bérét nem tudta fizetni, csontig lesóványodva, lelkében művészi álmokat melengetve, zokogó feleség oldalán meghalt Derkovits Gyula, a tehetséges magyar festő. Halálának oka: nyomor. Halálának oka: részvétlenség, elhagyatottság, ridegség. Halálának oka: a társadalom, a kor, amelyben élt, és amelyben élni nem tudott. Halálának okai mi magunk vagyunk, valamennyien. Meghalt.

Egyre magasabbra lépve művészi fejlődésének útján, egyre tisztultabban, egyre megvilágosodottabb lélekkel, egyre érettebb alkotásokkal állt szembe az őt egyoldalú, kegyetlen párviadalra kihívó magyar étellel. A nyomor és reménytelenség nem döntötte le benne művészi meggyőződéseit. Egyik lakásból kidobták, kilakoltatták, meghúzódott egy másik odúban. Ha pénzhez jutott, nem kenyeret vett rajta, hanem vásznat és festéket. Összeszorított foggal, büszkén, hivatásában pillanatig meg nem inogva hágott feljebb és feljebb, a klasszikusok színvonalára. S egyre lejjebb, a feneketlen nyomorba.

Meghalt.

Freskóstílusú volt és nem adtak neki falat. Kiállított hosszú idők óta és nem adtak neki díjat. Képeit nem vásárolták meg. Sem a népjóléti minisztériumban, sem máshol. Minden másnak jutott, neki csak a hit, a rettenthetetlen akarat, fekete

sorsa tudata és vállalása maradt. Amikor fedett uszodákra – ámbár elismerjük, hogy fontosak –, futballmeccsekre és pólókra száz- és százazrek mennek. Amikor rossz szobrok csapatai silbakolnak az utcán, neki, a nagy művésznek fillérek sem jutottak...

Meghalt.

Mert ebben a korban nincsenek Borgiák, akik tirannusi hatalommal, de a művészetet értő lendülettel két marokkal szórnák a hiú értékeket örökkévaló értékekért. Nincs már II. Gyula pápa, aki bottal kergette állványaira Michelangelót. Nálunk szűkmarkúságot jelent a takarékoság és értékek tékozlását jelenti a bőkezűség. Ez a kor itt áll Derkovits Gyula halottas ágya mellett s a halott ráemeli ujját: „Tetemre hívlak!” Ebben a megértés nélküli, sivár, szűkmarkúan tékozló korban élt és dolgozott hittel, reménytelenül a művész.

És meghalt.

Tudjuk jól, szegények, sőt rongyosak vagyunk. Nem kell ezt szégyellnünk. Bátran vállaljuk a nélkülözést, a rongyosságot, a legsivárabb szegénységet. Nem megalázó e szegénység, királyi mivoltunkban, magyar lelkiségünk nagyságában a koldussors nem alázhat meg bennünket. De ebben az országban pusztá kenyerének és fedelének kell lenni a legszegényebb kubikosnak, napszámosnak, sőt munkanélkülinek is. Mert ebben az országban akkor is jut egy falat kenyér minden fejre, ha egy éven át szárazság és tűzvész pusztít el minden szál gabonát és minden fészekalja burgonyát. Ebben az országban a legkisebb veréb sem eshet le a fáról táplálék híján. Hát még akkor egy művész, egy nagy művész, a magyar szellem pótolhatatlan megnyilatkozása!

És meghalt.

Akkor halt meg, amikor mindnyájan hirdetjük, hogy össze kell gyűjtenünk minden morzsát, ki kell tapintanunk a csonka határokon innen és túl minden magyar szándékot, le kell fúrunk a föld alá és fel kell mennünk a levegőbe, hogy összeszedjünk, összemarokoljunk s a magunkévá tegyünk minden használható értéket. Amikor egy ország visszhangzik a hidasi harang kongásától és a pusztuló nép vészkiáltásaitól. Akkor halt meg...

Meghalt.

(Magyarország, 1934. jún. 21. - 1.)

Derkovits Gyula, a festő csendben, szerényen és nyomorban halt meg – pontosan úgy, ahogy élt. Ne szépítsük a dolgot: Derkovits Gyula éhen halt. Az utóbbi időben hetenként három pár virslit fogyasztott el, feleségével együtt, némi kenyérrel és pár darab burgonyával.

Festett néhány képet, melyeket sohasem felejt el az, aki látta, magát a festőt azonban meglehetősen elfelejtették. Szín- és formamegoldásait méltányolták, de kalória-megoldásait nem tartották fontosnak. Naponta egy fél virsli még a legnagyobb tehetségű művésznek is kevés. Derkovits Gyula először belebetegedett, aztán behalt ebbe a diétába, melyet a romantika korpulensebb rajongói még ma is szívesen neveznek bohém életnek.

Nem ismertem személyesen Derkovits Gyulát, de láttam néhány képét, és ezek sokkal többet árulnak el személyéről, mint egy-egy felületes beszélgetés. Több évvel ezelőtt egy „Utolsó vacsora”-ját láttam. Modern vagy – ha úgy tetszik – örök tartalmat adott e biblikus tárgynak. Törődött emberek ültek az asztalnál, parasztnak, munkásoknak látszottak. Fásult keserűség, végtelen reménytelenség ült az asztal körül. Az idén egy nagy kiállításon két festménye tűnt fel. Vándor artistákat ábrázolt az egyik; ennek a hangulata, ha lehet, még keserűbb és még reménytelenebb volt. A másik képen hidat építettek. Erő feszült a dolgozó testekben, és az acél céltudatosan csillogott. Ebből a három képből, azt hiszem, megismertem Derkovits gondolkodását. Megtudtam belőlük azt is, hogy ez a művész nemcsak nagyszerű festő, hanem költő is, sőt, ami még ennél is több, ember. Sohasem láttam őt, magánéletéről semmit sem tudtam, de ettől kezdve Derkovits, a festő és az ember, jelentett valamit számomra. Időnként, egészen váratlanul, eszembe jutott. Tudatom felszíne alól néha felbukkant „az az ember, aki azokat a képeket festette”. Megnyugtató a tény, hogy van egy ilyen festő. Halálának tragikus híre megdöbbenett és fájt, de sajnos nem lepett meg. Úgy hatott, mint egy szörnyű, de logikus fordulat, melyre lelke mélyén már régóta számított az ember.

Ez a legszívárbab az egészben, ez az „előre tudtam”-hangulat, amellyel ma ilyen emberek katasztrófáinak hírére fogadják. Nyomorban elpusztuló írók, művészek és más emberek – ez, úgy látszik, lassanként éppoly kevésbé rendkívüli jelenség lesz, mint háborúban a srapel- vagy gázhalál. Ugyanazok a társadalmi erők, melyek valamikor felépítettek egy bizonyos anyagi és szellemi kultúrát, most elpusztítják vagy legalábbis veszni hagyják saját építményüket. Fellendültek és építettek, sok búzát, sok kávé, sok művészt, sok munkaerőt termeltek, most pedig elégetik a búzát, tengerbe öntik a kávé, nyomorban hagyják a művészeket, a sok „felesleges” munkaerőt pedig talán majd elküldik a háborúba. Valamikor sok festő kellett, és lett is sok festő. Most itt áll a sok festő, és senki sem törődik velük. Több-kevesebb kivétellel a búza és a kávé sorsára jutnak. Ezt közgazdasági nyelven úgy hívják: árutermelés. Nem a közvetlen fogyasztás számára termelünk, hanem egy rejtelmes lény, a Piac számára. A Piac pedig furcsa és értelmetlen dolgokat művel néha. A Piac nem ismer búzát, kávé vagy festőt – a Piac csak árut ismer, és rulettezik vagy bakkozik vele, mint a zsetonnal. Derkovits Gyula tragédiája tehát magyarul így hangzik: árutermelés.

De a festő tehetsége nem csupán áru, melyet hol a piacra dobnak, hol pedig félre, hanem maga is árutermelő. A festők az utolsó száz-százötven év alatt áttértek az árutermelésre. Nemcsak közvetlen rendelésre dolgoznak, mint azelőtt, hanem raktárra.

A nagy művészeti virágkorokban, például a reneszánsz idején, a festő csak azt a képet festette, amit megrendeltek nála: oltárképet a templomba, arcképet vagy díszítő freskót a rendelő magánházába. A kép nem volt öncélú: valamilyen más, nem művészi természetű igényt elégített ki, elsősorban a vallásos szükségletet. „Ancilla theologiae” volt, a vallás szolgálója, egy mozgalom, egy nagyszabású ideológia hirdetője és előrevívője. A színek és formák szépsége, a valóörök sokfélesége, a fény és az árnyék izgalmas játéka csak eszköz volt a társadalmi vagy szellemi tartalom szolgálatában. Nem tartozik most ide annak a sokféle tényezőnek a kutatása, mely az esz- közt öncéllá tette. Az árutermelési rendszer nagy fellendülése egy időre lehetővé tette

azt a meglehetősen természetellenes helyzetet, hogy rengeteg festő rengeteg képet fessen, megrendelés nélkül, a Piac számára, ideológiai tartalom nélkül, csak magukért a színekért, a formákért. A modern piktúrának ez a hatalmas tévedése megteremtett egy sereg halhatatlan remekművet – de azért végzetes csapást mért önmagára.

Remekművek még ma is születnek, de ezeket a remekműveket csak kevesen tudják igazán értékelni és élvezni. A kép, melyet önmagáért festettek, nem tömegcikk. A „l'art pour l'art” festmény nem olyan általános, emberi hatású, mint a zene. A színek és formák vizuális költészetének élvezése a szellemi kiválasztottak intellektuális élménye. A nagy tömegekre mindig csak annak a piktúrának volt igazi hatása, amely valami nagy tömegeszmet szolgált, mint például a reneszánsz vallásos festészete. A szellemi kiválasztottak viszont, úgy látszik, nem nagyon szaporodnak mostanában, a megmaradóknak pedig kevés a pénzük. Akiik még vehetnek képet, rendszerint a giccset szeretik, de gyakran még arról is lemondanak, és ha már mindenáron mecénási tevékenységre szorítják őket, akkor, kultúrájuknak megfelelően, inkább vállalkoznak a sport-mecénási szerepre. A festők nagy tömegét, melyet tegnapelőtt és tegnap életre hívtak, ma cserbenhagyják.

Mi lesz tehát a festők nagy részének sorsa? A lehetetlent is meg kell kísérelni, hogy emberibbre és gondtalanabbra forduljon. De egy bizonyos: nagy tömegei csak akkor lesznek ismét a piktúrának, ha megint valami nagy emberi eszme hordozójává lesz. Derkovits Gyula kezdett elindulni ezen az úton. Képein érezni lehetett, hogy festés közben más is érdekli, mint a szín és vonal problémák. A kilakoltatás, az éhezés, a nyomor, a mai művészek mindennaposnak induló tömegtragédiája lehengerelte és megakadályozta, hogy végigjárja útját. Más művészeknek kell a nyomába lépniük. A festészetnek – a fény, az árnyék és a perspektíva problémáinak kutatása és megoldása után – most fel kell fedeznie és ki kell fejeznie mindennek értelmét és célját: az embert.

Bálint György: A festő halála. (Pesti Napló, 1934. jún. 24. – 14.)

Művészetetés. A művész csak művész volt. Nem volt sem „menekült”, sem minisztertestvér. Befolyásos újságíró sem volt. Csak csodálatos álmokat álmodott és belerokkant az élet-gondokba. Kiesett a fáklya a kezéből, nem tudja már magasra tartani, aminthogy egész életében mind a két kezével tartania kellett magát, hogy bele ne zuhanjon a napi gondok világosságot és tüzet fojtó sarába. Mind a két kezével kapaszkodnia kellett, hogy fölszabadulhasson a kenyérszerző munka köznapi robotja alól, hogy kiszabaduljon hivatásának betöltésére a gyárból, műhelyből, ahová kasztrendszerünk besorozta őt. Onnan indult el, hogy az emberiségnek többet, jobbat, szebbet ajándékozzon, mint milliányi szürke társa a robotban.

Derkovits Gyula művész volt. Lelkendező örömmel vagy fintorgató fanyarsággal: de el kellett ismerni azt, hogy művész. De ez az elismerés nem jelentett kenyeret; lemondást és aszkézist jelentett csupán. A pénz és hatalom gonosz öregjei anyagiasságának diadalát jelentette az örökifjú művésznek a földi problémáktól messze magasan szárnyaló lelke fölött. *És Derkovits Gyula meghalt 39 éves korában.* Itt hagyott egy világot,

amelynek szépség- és örömidéáljai nem keresik a művész útját. Szombaton délután már el is temették. Koporsója mögött néhány művésztrása, néhány proletár férfi és nő képezték a kíséretet. *A hivatalos Magyarország halálában is adósa maradt. Márffy Ödön* megrázó hangú búcsúztatóban tárta föl életét. *Egy művész sorsában a művész sorsát. Kéthly Anna* elvtárs a proletársorsból származott művésztől proletártestvérei gyászával köszönt el. És amikor elhangzott a koporsó fölött a mi köszöntésünk, lehajtott fejjű és fájdalommal telt szívű sokaság suttogta utána: „Barátság – testvér!”

(Népszava, 1934. jún. 24. – 11.)

Modern művészetünk nagy veszteséget szenvedett *Derkovits Gyula* halálával, hiszen az ifjabb gárdának ő volt a legnagyobb erőssége. Festészete minden részében eredeti volt, énjének, világszemléletének hamisítatlan tükre, olyan őszinte, mint kevés másé. Tehetsége fokról fokra nagy lendülettel fejlődött s míg eleinte inkább lírai hangulatú, legutóbb sok művén erőteljesen monumentálissá alakult. Ezt pedig nem más festők tanulmányozásának köszönhetette, hanem egészen önmagának, annak a rendíthetetlen hitnek, amely a művészethez kötötte s amely egész énjét betöltötte, egyetlen irányítója volt. Ezért a külső világgal, festőtársaival való kapcsolatát mellékesnek tekintette, nem is volt senki, akihez tartozónak érezhette magát, érintkezésében is inkább érdes volt, semmint simulékony. Az élet kemény iskolája bizalmatlanná tette az emberekkel szemben. Asztalosinas-sorból lett művésszé, végignyomorogta fiatal életét, súlyos betegségeken esett át, képeit, amelyek nagy sikert arattak művészek körében, csak itt-ott s nehezen tudta eladni, úgyhogy a mindennapi kenyérért való gond szinte állandó volt abban a végtelenül szerény otthonban, amelyben képeit festette s amelyben az életért való keserves küzdelmet hűségesen megosztotta vele védőangyala, felesége. De bármily siváran is folytak életküzdelmei: megbéníttatlan eréllyel építette fel művészi stílusát. Képei, amelyek ily viszonyok közt születtek, az élet hajótöröttjeit, a sors rabszolgáit, az ember küzdelmeit tárják elénk, nem valamely elbeszélő beállításban, hanem forró közvetlenséggel. Rőt, rozsdaszínű, barna, szürke és ezüst színharmoniókból szötte össze legtöbb munkáját, pusztán festői eszközökkel tolmácsolva az élet bánatát. E művei már korán megragadták a hozzáértőket, megbecsülték, utóbb nagyra is tartották képeit, de ebből a becsülésből vajmi kevés juthatott kifejezésre eladás alakjában. Hogy mekkora értéket ösmertek föl benne, annak tanúbizonysága az, hogy a mostani velencei kiállításon három képpel is szerepel. Egy művét megszerezte a Szépművészeti Múzeum.

Derkovits Gyula Szombathelyen született 1894-ben. [...] 1932-ben a Tamás Galériában már mint a legjobb által elösmert, kiforrott művész mutatkozott be. Közben szorgalmasan kiállított valamennyi kiállító-helyiségünkben. Mindezzel nem sokat nyhított nyomorán, amelyet tetézett az is, hogy egy ideig tüdőbaj, utóbb gynomorfekély kínozta, mindennek ellenére szorgalmasan dolgozott. Június közepe táján újra betegeskedett, láz bántotta, június 18-án pedig hirtelen halál vetett véget küzdelmes életének budapesti otthonában.

[Lyka Károly]: *In memoriam. Derkovits Gyula.* (Magyar Művészet, 1934. X. évf. 6. sz. 189.)

Küzdelmes élet után negyvenéves korában meghalt Derkovits Gyula, mai festészetünk egyik legérdekesebb és legkiemelkedőbb egyénisége. Nagy nyomorúságban élt, mert nem tartozott a közönség kegyeltjei közé, művészetét alig egy-két műbarát támogatta. Izgatott lelkű, önmagával és az egész világgal állandóan vívódó lélek volt, aki egy pillanatra sem tért le arról az útról, melyet ihletése eléje írt. Alulról jött, mint asztaloslegény kezdte küzdelmét az étellel, de két évtized alatt felküzdötte magát korunk művészeti lelkiségének egészen kivételes magaslataira. Olyan választékos szenzibilitásig jutott el, amely szinte párját ritkította, olyan egyéni kifejezési módokig, amelyek teljesen elválasztják ama kortársaitól is, akik az övéhez hasonló törekvések szolgálatába állottak.

Mélyen érző lírai lélek volt, aki teljesen álomlátásainak élt. Abban a nagy változásban, mely a naturalista-impresszionista festészet nagy diadalai után egy mélyebbre markoló irányt juttat napjainkban diadalra, Derkovitsnak igen kiemelkedő hely jutott. Kezdetben ideges és nyugtalan szembefordulással kereste magamagát, átesett az expresszionizmus tartalmi és formai válságain, de a legutóbbi években csodálatosan lehiggadt, megteremtette a maga egészen különálló álomvilágát, amely egy mindenki elől elzárkózó és sokat szenvedő embernek líráját sugározta. A Tamás-galériában pár év előtt látott kiállítása már valóságos eseményszámba ment. Halványas színekkel festett álmképeket láttunk ott tőle, amelyek színbeli szépsége, kompozíciós finomságai, mély és gyöngéd érzelmessége felejthetetlen maradt számunkra. De ez a kiállítás és eredményei nem jelentettek megállást. Tehetsége állandó fejlődést mutatott. Mondanivalói súlyosabbakká váltak, formaadása monumentálisabb vonásokat mutatott, amit az 1934-es kiállításán és a legutóbbi nemzeti kiállításon is meglepődve kellett észrevennünk. Azt kellett hinnünk és remélnünk, hogy Derkovits Gyulának nagy szerep fog jutni abban a mélyreható átalakulásban, mely festészetünk mai víziós irányát nagystílusúen foglalja majd össze, de halála kettészelte pályáját, mely annyira felfelé ívelődött.

Farkas Zolán: *Derkovits Gyula (1894-1934).* (Nyugat, 1934. júl. 1-16. XXVII. évf. 12-13. sz. 83-84.)

ÍRÁSOK AZ ERNST MÚZEUM HAGYATÉKI KIÁLLÍTÁSÁRÓL

Az Ernst Múzeum kiállítása új művészt iktat be a magyar festészet értékei közé. Derkovits Gyula piktúrája csak ezen az emlékkiállításon bontakozik ki valódi formájában tragikus hátterével és kivételesen egyéni artisztikumával együtt. Meghatótan állunk az élete delén elköltözött festő alkotásai előtt, aki mélyről jött és akinek tragikuma az volt, hogy festészete nem talált elég méltánylást abban a körben, ahová nagy értékei miatt tartozott. Derkovits életkörülményeivel megmaradt utolsó pillanatáig a proletársorban, ez év júliusában vitte el régi tüdőbaja és nagy nyomora.

Pályája tele volt nélkülözéssel, a nincstelenek örökös lemondásával. Asztalosmesterséget tanult, három elemít végzett, a festészet alapelemeit pedig Kernstok Károly iskolájában sajátította el. A világháborúban kétszer súlyosan megsebesült és az utána következő forradalmak őt is magával sodorták. A forradalmaknak leginkább az elégedetlen félműveltek lettek a hívei, és Derkovits szelleme is fölujjongott, mikor a vörös örvény szakadékaik megnyíltak. Ideális, de meggondolatlan lelkülete ebben látta a megváltást, itt kereste proletár testvérei sorsának javulását, és ennek szolgálatába akarta állítani festői tehetségét is. Egyike volt az elsőknél, aki tudatosan szembe helyezkedett a l'art pour l'art szellemével, a művészetben csak propaganda eszközt látott szociális eszméinek támogatására. Szerencsére a művész elfojtotta benne az agitátort, a tehetséges festő felülkerekedett a dilettáns gondolkodón és így alkotásai-ban is veszélytelen, de annál eredetibb látományokká váltak a célzatos eszmék. A jól táplált, pohos polgárok, akiket a társadalom élősdiének kívánt feltüntetni, Toulouse-Lautrec szerű groteszk artisztikumot nyertek ábrázolásaiban. Aki ilyen megkapóan karakterizál és aki művészetében a valóságot ilyen szabadon alakítja, annak képei már nem döngetik a meglevő társadalmi rend alapjait, sőt látományai erejével magával ragadja a szemlélőt. A közönséges arcú proletárok, a verejtékes munka rabjai, a szükséglakások sivár szögletei önálló szépségeknél lesznek hordozói.

Izgatón érdekes Derkovitsot végigkísérni tizenöt éves fejlődése útján, hogy mint érkezett el egyéni, finom stílusához. A nagy teremben láthatjuk korai képeit, melyekben még robusztusabban, az olajfesték színeinek erőteljes kihasználásával építette fel tudatosan kompozícióit. Az ízlés azonban ekkor sem hagyta cserben, pedig festői kultúrája, tudása sokszor még fejletlen. „Halottsiratás” című képe az olasz quattrocento szobrászatának egyik kedvenc és jellemző ábrázolását, Krisztus siratását juttatja eszünkbe a kiterített halott aktjának exponált meztelenségével, vízszintes vonalával és a mögötte föl sorakozott siránkozók fájdalmas arckifejezésével. De ezeknek mély, hagyományos színakcentusaiból Derkovits fokozatosan kibontakozik. Kompozícióiban mindinkább függetleníti magát a figurális motívum teljes ábrázolásától, sőt később éppen a merész átvágásokkal, eltakarásokkal beszéli el önálló mondanivalóit. Az emberi alak elveszti a környezet fölötti uralmát és egyenértékűvé lesz műveiben az őt körülvevő anyaggal, természettel. Lehet ezt szociális gondolkodására visszavezetni, a kollektív sorsközösség materiális földhöz láncoltságával, mi azonban éppen ellenkezőleg Derkovits képzelőerejének önállóságát látjuk benne megnyilvánulni. A természet neki csak matéria, belőle fejleszti ki fokozatosan ornamentális hatású motívumait. A hídépítést ábrázoló képén az ember semmivel sem fontosabb a vasszerkezetnél. Érdekes figyelemmel kísérni egyes kompozícióinak fejlődését, mint konkretizálódnak fokozatosan a föl rakott foltok figurális és egyéb motívumokká. Ekkor már temperával fest, de nem kedveli az egymástól elütő rikító színeket, hanem a halk, egymásba áramló tónusokat. A pirosoknak, a róteknek bámulatos skálájával rendelkezik, melyeket kellemes kékekkel, szürkékkel vegyít. A szürrealizmus anyagraktárától, a képre ragasztott sztaniolpapírosoktól vette át az ezüst és az arany szín diszkrét alkalmazását. Nem a pompát, az örömet szolgálják nála ezek a színek sem, hanem beleolvadnak a rótek és a szürkék finom összhangjába. Mégsem erőszakosak, sőt meglepően önkéntelen

hatásúak képei, mintha a természet véletlen kivágásai lennének, amelyek csak egyes részleteit mutatják az alakoknak. Néha a fejnek egy-egy darabját, a masírozó rendőröknek lábát látjuk, de mindez nem bántó, nem bevégzetlen, mert szerves részlete Derkovits sokszor kaleidoszkópszerű kompozícióinak. Máskor viszont emberfölötti méretekben ábrázolja a figurális motívumot, az arc egyik oldalát, de a monumentális méretek is megtölti emberi érzéseket kifejező festői és dekoratív tartalommal.

Bámulatos, hogy a proletár rögben gyökerező festőnek milyen finom volt az ízlése, tónus-kultúrája. Az életének egy részét Párizsban töltő Rippl-Rónai rafinált színérezékére emlékeztet Derkovits előkelő eszközökkel élő festőisége, pedig Bécsnél tovább nem volt soha életében. A rajz és szín nemes szövedéke teljesen ki van egyenlítve utolsó műveiben, a formák vonalai sokszor elfoszlanak, hogy álomszerűen adják a látományt. A valóság, az élet sötét oldalai megtisztulva jelennek meg önmagukért való vízióiban. Marx arc képe a proletárlakás falán, a vörösborítékos könyv a művész kezében már csak motívum, mely elvesztette szimbolikáját. Éppígy a Dózsa György lázadását ábrázoló, döbbenetes erejű fametszet-sorozatban is elsősorban a kifejezés megragadó lendületét, a kifejezés artisztikumát érezzük és csak mellékesen ijesztő tartalmát.

A kiállítás felöleli Derkovits java alkotásait, kivéve azt a néhány képet, amelyek őt az idej velencei nemzetközi kiállításon reprezentálják. Itt látjuk a Szépművészeti Múzeum tulajdonában lévő „Vasút mentén” című temperáját, amelyen a ködben szárguldó vonat ezüstös kerekei előtt egy munkáspár képe jelenik meg megkapó igazsággal – itt van önarcképeinek változatos sorozata, melyeken önmagát és feleségét ágyazta bele rafinált szín-együttesekbe, itt van a Rippl-Rónai színkultúrájával egyenértékű „Fázó nő”, a komplikált „Hídépítők” és a dekoratív elrendezésű „Dunai homokszállítók”. Mindegyik kiváló értéke modern magyar festészetünknek, egyben bizonyítéka egy önmagára hagyott és önmagából fejlődő nagy tehetség ösztönös biztonságú útjának, aki akkor is rátalál a maga ösvényére, ha látását kezdetben kártékony gondolatok zavarják.

Adjunk legalább holtában elégtételt az életében kevéssé méltányolt, szerencsétlen sorsú festőnek.

Ybl Ervin: Derkovits Gyula művészete. (Budapesti Hirlap, 1934. okt. 28. - 18.)

Aki ezt a korán elhunyt művészt úgy ismeri, hogy csak egy-egy képét vagy műveinek csak kisebb-nagyobb csoportját látta különböző kiállításokon, az egyáltalán nem ismeri őt. Ezt a kiállítást kell gondosan végigtanulmányoznunk az Ernst-múzeumban, amely a rajzoktól az első olajfestményig ívelve mutatja be a hamar kettétört művészpályát s akkor megtudjuk, hogy ki volt, mi volt ez a különös művész. Lázadó szellem és zendülő lélek, akinek forrongó gondolatai és lázongó érzései percnyi pihenőt nem tartottak. Mintha az ő reménytelen szegénysége a világ legmagasabb hegycsúcsa lett volna, gögösen lenézett onnan mindent s mindenkit, aki túl volt a külváros határán. Imádó hazaszeretettel csüngött a külvároson. Férfias részvétellel

ölelte át a külvárosi szegény embereket és épületeket. És egyéniségének legkülönösebb vonása, hogy forradalmi érzéseit és gondolatait olyan törekeny, költői színekkel örökítette meg, mint más a virágokat. Egyetlen képén sincsenek vérszínek és lángszínek. Virágok és gyümölcsök költői, fáradt színeivel fejezte ki erős együttérzésének végtelen gyöngédségét. Tompa, halavány, hamvas, biztos ízléssel harmonizált színesség: ez Derkovits színvilága. Mintha agyának nagy vad izgalma után elbágyadt volna, mire keze festék után nyúlt. Remek rajzai olyan magyarázatot adnak művészetéről, hogy nélkülük senkinek sem volt pontos képe róla, s míg nem láttuk megrendítő Dózsa-sorozatát, sejtelmünk sem lehetett a vulkánról, amely ebben az éhezõ testben szünet nélkül működött.

(*ks.*) [*Kemény Simon*]: *Derkovits Gyula élete munkája.* (Az Est, 1934. okt. 28. - 13.)

Micsoda tragikus törvény, hogy majdnem mindig csak a halál távlatából tudunk rádöbbenni a művész igazi nagyságára. Miért kell az „örökké” és a „soha többé” perspektívája ahhoz, hogy az alkotás értékét igazán lássuk?

Tudtuk, hogy *Derkovits* Gyula nagyon tehetséges művész. Tudtuk akkor is, amikor előttünk dolgozott, előttünk éhezett, velünk ült a kávéházban és nem rendelt semmit, és kísérteties daccal nekünk sem engedte, hogy segítsünk rajta.

Derkovits Gyula éhen halt.

És most az Ernst Múzeumban élete összegyűjtött munkái előtt a kritikus, aki kortárs is volt és barát is volt, beismeri, hogy ilyen nagy művésznek ő sem tudta, ő sem látta eddig soha *Derkovits* Gyulát.

Nincs ebben semmi a halál, az éhenhalás romantikájából. (Az meg éppen hol van már, amikor a művész halála után nagyot ugrott műveinek pénzbeli értéke?)

A kiállítóterem falait úgy festik, hogy az a képek részére legkedvezőbb legyen, legjobban „éljenek” rajta a színek. Itt a halál vont nyugodt hátteret a képek mögé s ezen a háttéren a halott művész új arca éled.

Látjuk egész pályáját. (Csodálatosan befejezettek látszik.) Az autodidakta asztalos-festő első próbálkozásaitól megrázó erejű drámai lázadásokon át - témákban és színekben egyformán éli ki szociális forrongásait - eljut az elmélyült költészet leglágyabb, leghalkabb hangú színehez.

Rajzai magyarázzák a művész portréjának még kevésbé megvilágított részleteit. Az ilyen rajzok, vázlatok mindig izgalmas élmények, de mennyi titkot fednek fel itt! Nincs helyünk sokat írni róla: lélekre hatóan szép és fontos kiállítás.

(*m-i.*) [*Mihályfi Ernő*]: *Derkovits Gyula emlékkiállítás az Ernst Múzeumban.* (Magyarország, 1934. okt. 28. - 13.)

Utoljára akkor találkoztam vele, amikor az idei „Májusi emléklap” számára rajzot kértem tőle. A Munkácsy utcai proliház legproletárabb lakása volt az övé. Szoba-

konyha, a szobában egy vaságy, kis puhafa asztal és egy szék. Déli egy óra volt. Ebédidő. Az asztalán két kávéscsésze volt és egy lábosban talán egy fél liter tej.

Művésznymor! Romantikus, üres szó ez. Aki látta ezt a szobát és benne ezt a két embert: Derkovits Gyulát és a feleségét, azt a megviselt, beesett harcot, azt a lázasan csillogó két lelkes szemet és az asszony sápadt, kemény arcát, az nem ejti ki többet ezt az üres szót. Az másat mond, olyat, amiért ma alighanem becsukják az embert.

Derkovits egyik legkedvesebb rajzát adta ide a „Májusi emléklap” számára. A téglahordó fiú tollrajzvázlatát. Örült, amikor hallotta, hogy nem elnyomorított kis képben, hanem szép nagy alakban hozzuk ki.

Fölajánlottam neki a közlésért azt az összeget, amennyit a többi művésznek is adtunk.

Nem fogadta el.

- Az egész művészetem a munkásságé. Szocialista vagyok, ingyen adom a munkásságnak. Nem fogadok el érte pénzt!

Éhezett. Minden fillérre szüksége lett volna. De meggyőződése keményebb volt az éhezés minden fájdalmánál.

Kérleltem. Nem és nem. Kértem a feleségét, fogadja el ő.

A sápadt arcú asszony ugyanolyan kemény elhatározással mondotta:

- Nem. Elvtársak vagyunk. A férjem ezért nem fogadhat el pénzt a munkásságtól.

Írást vett tőlem, hogy átadta a rajzát ingyenes közlésre. Ezt az írást a rajz ellenében már csak halála után kaptam vissza. Írásom mellett ott láttam egy másik írást, egy utalványt a Népszava Naptár részére még két évvel ezelőtt átvett rajzokért. Ezt sem váltotta be soha.

Mennyit éhezett, mennyit szenvedett, mennyit kínlódott, betegeskedett - míg éhen halt. És ott volt az utalvány, ami kenyeret, tejet, talán életet is jelentett volna. De bizonyos, hogy még csak nem is gondolt arra, hogy fölvegye a pénzt. A munkásoknak csak adni akart, és adott, de pénzt el nem fogadott.

Kemény ember volt. A legkeményebb, akit valaha személyesen ismertem. Az a fajta, aki életét áldozza meggyőződéséért, aki mártíromságot vállal és visel érte. Akinek a gerincét nem látta senki se pénz, se tekintély előtt meggömbülni. Akinek a gerince nem is hajlott meg sohasem. Inkább eltörött. Sajnos eltörött.

Most, amikor az Ernst-múzeumban özvegye megrendezte gyűjteményes kiállítását, most láthatja mindenki, hogy ki volt Derkovits Gyula. Most ámulhatnak a művészetkedvelők, verhetik mellüket a mecénások és szégyellhetik magukat, akik mosolyogtak rajta.

Mert Derkovits Gyulához fogható nagy festő nem sok élt Magyarországon.

Döbbenetes és lenyűgöző az az erő, amely képeiből élénk tárul. Hol vannak, milyen messze kullognak mögötte a műhelyproblémákkal bajlódó kortársai, vagy azok, akiknek képei festőiséget mutatnak, de életet soha.

Derkovits Gyula megmutatta, hogy igenis, a festészet elválaszthatatlan az élettől, és naggyá őt az teszi, a legnagyobbak közé éppen az emeli, hogy világszemlélete és művészete teljesen eggyé olvadva fejezi ki mondanivalóját, az életét, amely teljesen egy volt érzésben, élésben a proletárok, az éhező, az elnyomott proletárok életével.

Innen van képeinek, kivétel nélkül minden egyes képének szinte drámai agitációs ereje. Kezdve fiatalkori képein, amelyeken még a messianizmus, a krisztusi szeretet erejének megnyilatkozásán keresztül hiszi fölírni sorstársait, folytatva fametszetein, Dózsa-sorozatán, amelyben megrázó ábrázoló erővel a történelem tanulságain keresztül mutat rá az igazságtalanságokra és végezve azokon a csodálatos erejű festészeti alkotásokon, amelyekben már teljesen eggyé olvadt a művészi kifejezőerő és szocialista meggyőződése.

Művészet? Igen. A legszebb és a leghatásosabb művészet. Úgy, ahogy a legnagyobb mesterek művei azok, mert kifejezik korukat.

Agitáció? Igen. A legszebb és a leghatásosabb agitáció. Agitáció annyiban, amennyiben a legnagyobb mesterek művei mindig azok, mert kifejezik az alkotó szellemiségét.

Derkovits szellemisége pedig a szocializmus eszmevilága volt. Tárgyául is mindig ezt választotta. Építőket, hídépítőket, szövőmunkásokat, téglahordó fiút, zsákolókat, artistákat, cukorkás leányt, fázó nőt, éhezőket fest. Ecsetje alatt megnő, monumentálissá válik ez a világ és víziós erejűvé emelkedik.

Van egy képe, a címe „Statárium”. Nincs rajta más, mint két csendőr, két szurony és a statáriumot hirdető plakát. De ezzel a képpel, kevés eszközzel, tompa színekkel kifejezi mindazt, amit erről mondani lehet, illetőleg amit erről elmondani nem lehet.

Egy másiknak „Éhezők” a címe. Nincs rajta más, mint néhány darab kenyér és tejesüveg a kirakatban. A kirakat előtt a hőésésben proletáranya csecsemőjével és néhány éhező arc nézi sóvárogva a kenyeret és a tejet. A háttérben rendőrkard és rendőrcsizma.

„Vasút mentén” a címe annak a szép képének, amely a Szépművészeti Múzeum tulajdona. Szegény munkás megy a feleségével a hideg télben gyalog és mellettük elbogar a fénylő kerekű vonat. A munkásember kicsit oldalt fordulva ránéz a vonatra, amelyet talán éppen ő épített, de amelyre nincs pénze fölülni.

Egy munkásasszony ül és mellette áll kislánya. Ennek a képnek „Gond” a címe. De nem is kell megnézni a katalógusban, mindenki érzi, amikor ránéz.

De bármit fest, seholy egy bántó szín, egy hamis hang, seholy egy rikító vagy üres demagógia. Mélységesen átélte színei vannak, amelyek sohasem a külszínt, hanem már magát a lényegét adják. Rippl-Rónai óta nem volt magyar festő, aki így tudta volna kezelni a színeket.

Derkovits víziói, monumentálissá nőtt alkotóereje alig fér be a képek keretei közé. Ez a nagy művész szoba-konyhás lakásában, ócska vaságyán, éhesen is a nagy freskókról álmódott. Azokról a nagy falfestményekről, amelyekben kiélheti monumentális vízióit, azokról a nagy falfestményekről, amelyek a munkásság és a munka nagy csarnokainak falára kerülhetnének...

Álmait nem valósíthatta meg. Álmainak töredékei ezek a képek, egy élet munkája, amelyet az Ernst-múzeum vasárnap megnyíló kiállítása mutat be. Az egyik képen megfestette magát, kezében a járásbírósi kilakoltató végzéssel. Egy másikon megfestette a műbarátot, amint a drága függöny mellett ül és a falról Beethoven maszkja megvetőleg biggyeszi rá az ajkát.

Három elemít végzett, asztalosmunkás volt. Senkinek se jutott eszébe fölfedezni őt, mint őstehetséget. Nem is reflektált erre. Önművelés útján jutott odáig, ameddig eljutott. Amit alkotott, azt saját magából, őserejű tehetségéből és mélységes hitéből bányászta elő. Nincsenek ősei. Egyedülálló. Abban is, hogy kortársaival ellentétben, nem ment a franciákhoz sem tanulni.

Amit adott, az ő volt maga. Nem része, nem függvénye valaminek, hanem kiindulópontja.

Úgy halt meg, ahogy az eszmék törhetetlen mártírjai meghalnak. Valamikor keresztre feszítették vagy megégették volna. A polgári társadalom, a civilizáció más-ként végez az ilyen hősökkel.

Éhen halt.

A legnagyobb magyar szocialista festő volt.

Szélpál Árpád: Derkovits Gyula művészete. (Népszava, 1934. okt. 28. - 21.)

Szabályos őstehetség volt – a szónak közkeletű értelmében – az a *Derkovits Gyula*, akinek művészi hagyatékát most az Ernst Múzeum állítja ki. Három elemi iskolát végzett. Asztalosinas volt. Tulajdonképpen alapos és teljes művészi kiképzésben sohasem részesült. Valami parancsoló ösztön nyomta kezébe az ecsetet, a sors keserű végzése, amely nyomorúságban és szenvedésben pergeti le egy ember tragédiáját, de általa teremt komoly művészi szépségeket.

Ez a festő, aki néhány hónap előtt, negyven esztendőskorában, kétségbeejtő nyomorban pusztult el, az ősi tehetség fanatizmusával saját magában vívta meg fejlődésének minden küzdelmét. Szörnyű viaskodásokban és szörnyű tévedésekben. A nyomor inspirálta, agitátor akart lenni előbb s csak aztán festő. Keserű emberi meg hasonlottságát vitte első képeibe s az emberekkel való érintkezésbe. Szertelenségeket témába és szertelenségeket eszközökbe. Furcsa elméleteket teremtett magának autodidakszisének zűrzavarában s színes festékfoltok közé ezüstpapír darabokat ragasztott.

De aztán egyre tisztultabban és egyre ájtatosabban lett úrrá benne és képein az igazi festő. Életének utolsó állomása, amint így hét teremben felénk színesedik, egy nagy értékű művészi oeuvre kezdete. Valami egészen furcsa vizionárius erő, talán arra hivatott, hogy gigantikus falak felületeit díszítse látomásaival. Megtisztult és elhalkult színek opálos játékával megragadó képzelet, lenyűgöző dekoratív hatások. Mire a festő elért ide, emberi életével végzett a nyomor és a szenvedés.

Most hét termet kaptak képei és a művészttestületek dicsekedve vallják a maguk emberének. De ennek a kései megbecsülésnek furcsa fanyar íze van. Minden dicsérő szó valami mosakodás a szemrehányással szemben. Tizedrészt ennyi megbecsülés, egy kicsit több emberi megértés talán elegendő lett volna, hogy ez a művészi életmunka ne abban a pillanatban szakadjon meg, amikor kiteljesedéséhez elérkezett.

(=): *Az éhen halt őstehetség hagyatéka. (8 Órai Ujság, 1934. okt. 28. - 9.)*

Amint most Derkovits Gyulának, ennek a nemrég oly megrázó körülmények között elhunyt fiatal festőnek életművét a maga teljes nagyságában felsorakozni látjuk az Ernst Múzeum termeiben, először is az a megoldhatatlan kérdés döbben belénk, hogy vajon nem a legmélyebb emberi tragikumot jelenti-e, ha a művész egy messiás hitével és felelősségérzetével viseli és szolgálja a benne megfogamzott isteni szikrát?

Sajnos, ez az asztalosinasból nagy festővé, még nagyobb művésszé fejlődött ember, Derkovits Gyula, inkább a mártírsorsot választotta, mint a megalkuvást. Festő volt, ízig-vérig, de a festőnél erősebb benne a költő, ennek a szónak „világmegváltói” értelmében, és éppen ezért igen sok művében el kell nézni a *mondanivaló* felett, hogy szintisz tán álljanak előttünk a *festői* értékek. Egész bizonyos, hogy így hűtlenekké válunk a művész eredendő és eredeti szelleméhez, de bennünket elsősorban a *festő* érdekel Derkovits Gyulában, nem pedig a gyilkos, sőt öngyilkos keserűségű forradalmár.

Itt van – például – egyik leghatalmasabb festménye, a „Gond”, melynél megrázóbb mélységeket egy Daumier sem téphetett volna fel az élet mélységeiből. Vagy a „Dunai homokszállítók” drámai erejű kompozíciója, a „Híd télen”, a „Vasút mentén”, a „Téli ablak”, a „Téli vihar”, az önarcképek sorozata, melyekben – nem tehetünk róla – legkevésbé fontosaknak a merőben lírai, sőt zsurnalisztikai kísérőelemeket érezzük (nyomor, éhség, dőzsölők, népkonyhák, csendörök, rendörök mint a fennálló társadalmi rend szimbólumai), mert annyi bennük a tiszta festői nagyszerűség, hogy még a művésznek magának sem engedhetjük meg, hogy *abszolút* művészi gyönyörűségünkben mondanivalóinak esetleg *viszonylagos* igazságaival befolyásoljon. Hiszen épp ott van Derkovits Gyula művészi nagyságának erőpróbája, hogy kifejezési eszközei, festőisége szinte különválaszthatók gondolataitól. És minő tiszta festőiség ez, mennyire egyéni, gazdag és – ha ellentmondásnak hangzik is – mennyire előkelő, szinte arisztokratikus! Az utó-impresszionizmus, a kubizmus, az expresszionizmus hatékony „izmusain” gyorsan áthaladva milyen csodálatos biztonsággal találta meg a maga egészen külön formanyelvét ez a nagy művész! Senkire sem emlékeztet, csak önmagára. Munkásképeinek egyszerűsített ritmusában szinte az egyiptomi művészet szófukar ereje él; legutóbbi és legérettebb korszakának nagy alkotásaiban egészen rendkívüli színhatásokkal: a kód, az álom, a látomás valóságértelen és mégis valóságfokozó színeivel dolgozik, a festék vékony kerge alatt pedig szinte lélegzik a rajz.

Aki ezt a nagy művészt igazán meg akarja ismerni, az először is a kiállítás első termét nézze meg, ahol grafikai munkáit látja, majd haladjon át az utolsó teremben felvonuló fejlődési skálán, hogy ebben a megfordított sorrendben jusson el a művész legkiteljesedettebb korszakának nagy alkotásaihoz, amelyekben a legnagyobb mai festők magasságaiba lendül. És ki ne kívánna megismerkedni, sőt felismerni egy nagy művészt, akinek élete, műve és halála annyira örök emberi mélységű, mint csak a legkiváltságosabbaké?

Fóthy János: Derkovits Gyula emlékkiállítás az Ernst Múzeumban. (Pesti Hirlap, 1934. okt. 28. - 8.)

A nemrég oly fiatalon s tragikus körülmények közt elhunyt kiváló festőművész, *Derkovits* Gyula képeiből és rajzaiból rendezett most emlékkiállítás az Ernst Múzeum, karöltve a KUT-tal, amelynek *Derkovits* egyik legjellegzetesebb, reprezentatív tagja volt. Tizenöt év termése sorakozik itt fel hét teremben. Dús és változatos, jól kiválogatott, ízletesen elrendezett anyag. Egészében olyan ritka s nemes értékek foglalata, amelyek ezt az emlékkiállítást az idei évad legjelentősebb művészeti eseményévé avatják. Végre megint egy „marasztaló” vernisszázs, ahol az ember nem telik be percek alatt a felmutatott eredménnyel, hanem órákat tölthet el a kitáruló művészi gazdagság egyre újabb meglepetést szerző árnyalati szépségének és finomságainak szemléletében.

Most így együttlátva mutatkozik csak meg: milyen erős egyéniségű, eredeti, nagy festő volt *Derkovits* Gyula, aki rövid pályája végén a *legtisztább festőiség* ritka magasságába emelkedett, a legkiválóbb *koloristák* közé érkezett élete utolsó négy-öt esztendeje során. Indulásakor festett képei még jórészt nehéz, komor barnákba hangoltak s rajtuk az ösztönösen zártságra törekvő, konstruáló készség főképp grafikus hangsúllyal jut kifejezésre. Ekkor még inkább az erő, mint a finomság jellemzi *Derkovits*ot, amire meggyőző dokumentum a nagyterem szinte minden darabja. A „Halottsiratás”, a „Menekülő”, a „Fürdőzők” nagyvonalú kompozíciója éppúgy, mint a kis „Heverő akt”, néhány „Önarckép”, figurális tájrészlet és csendélet. Ezekben a valóság – ha átköltve is – a későbbi víziók fátyolos sejtelmessége nélkül jelentkezik s a téma csaknem külön életet él, mint propagatív elem.

Igaz, *Derkovits* tárgyköre később is a szegények, a „megszomorítottak és megalázottak” dosztojevskiji világa maradt, amelyből olykor csaknem apostolkodó gesztussal markolta ki a szociális tendenciát – mégis: a *víziós korszak* legszebb, legérettebb darabjai már nem agítálnak, csupán az önmaga kifejezésére törő, *legtisztább* művészet mellett. Itt talált rá önmaga igazi lényére és lényegére a külső-belső fejlődés nagy útját megtett művész. Vonaltalan formái ekkor rafinált ízléssel összehangolt, letompított, ezüstös ködbe borult felszínek különös vibrálásában oldódnak szét s a fátyol alatt élő kékek, pirosak és meleg rózsaszínek úgy sejlenek föl, mint álomban a valóság. Ezeken a remek temperákon nincs már semmi tárgyiasság (még a vas is az ezüst valószínűtlenségében csillámlik), nincs határozott kontúr és befelé mélyülő térhatás; a motívumok – alakok és tárgyak egy síkon, *freskószerűen* rendeződnek el és kötődnek egymással, abszolút festői harmóniába. Gyönyörű példája ennek a „Vasút mentén”, a „Téglahordó”, a „Hídépítők”, a „Generációk”, a „Fázó nő”, az „Anyá”, a „Gond”, az „Artisták”, a Téli híd”, a „Szövőmunkások”, a „Téli ablak”, a „Hajókovács”, a „Homokszállítók” és az olvasó „Önarckép”. Valamennyi a beérkezett, önmaga erőinek legjavát felmutató, lehiggadt és kiforrott művészre vall. Nem egy muzeális értékű remekmű akad köztük.

Külön meglepetése a kiállításnak a grafikus-terem Dózsa-sorozata. Robusztus, szinte nyers erőtől duzzadnak ezek a nagyszerű fametszetek s szöges ellentétét képviselik annak a halk finomságokban gyönyörködő akvarellistának, aki az első terem tenyérnyi párlapjait álmolta tele gyöngyfényű színeivel. A kiállítás ma, vasárnap délelőtt nyílik meg.

K. A. [Kárpáti Aurél]: *Derkovits Gyula emlékkiállítása az Ernst Múzeumban.* (Pesti Napló, 1934. okt. 28. – 14.)

Az asztalos mesterséget tanulta, a háború beteggé tette, az életből csak a nyomorúság jutott neki, s mikor negyvenéves korában meghalt, nagy művész szállott sírba vele. A művészet világában, sajnos, nem ritka sors. Hogy annyszor megismétlődhetik, egész korunknak szégyene.

Most együtt az élete alkotása. Termék sorát töltik meg festményei és rajzai. Az ember megcsodálhatja rajtuk az ösztön és az akarat munkáját. Mind a kettő hatalmas erőként működött benne. Már legkorábbi képein látszik a tehetsége, de mekkora utat járt meg, amíg odáig fejlesztette, ahová eljutott vele! Milyen elkínzottak korai festményei, mennyire nyomorgatta rajtuk festékfoltjaival a vásznat! S mikor már annyira amennyire ura lett az ecsetjének, akkor a körötte keringő művészeti áramlatok forgatagába került. Megpróbált úgy festeni, ahogyan kortársaitól látta: a ruhátlan emberi alakot beleszerkeszteni a zöld természetbe; megpróbált expresszionista módra festeni, megpróbálkozott a kubizmussal. Abban az időben képei sötétségbe burkoltan is tarkábbak voltak: megokolatlanul és kihívóan tarkállottak rajtuk az összevissza színek.

A grafikában korábban jelentkezett az egyénisége. Bécsben készült nagyméretű rézkarcai (ezen a kiállításon, nem tudjuk miért, egyetlen egyjük sem látható) elgyötört vonalkáoszok voltak, egy elgyötört léleknek kardiogrammai. Ember érzett bennök, alakját kereső, alakját még meg nem talált mély és erős érzés.

Ilyen volt az egész művészete. Nagy érzések keresték benne kifejeződésüket; sokszor csak ennyi volt a formai tartalmuk is. S teljessé akkor vált művészete, mikor megtalálta számára az egyetlen lehetséges kifejezés módját. Körülbelül 1930 óta talált rá Derkovits a stílusára, a festői előadásnak arra a módjára, amelyet azután véglegessé fejlesztett. Külső körülmények segítségével voltak. Akkoriban kezdett elterjedni itthon a temperával festés gyakorlata. A tempera a freskófestés ősi anyaga, s mint ilyen az enyhe és sápadt színekre csábít. Néhány festőkortársának példájára Derkovits is megpróbálkozott az új festőanyaggal. Színei attól fogva földerültek, képei megvilágosodtak. Eltűnt róluk az árnyék, a fekete borongás. Színeinek száma megkevesbedett, de a kevesebb szín jobban egymáshoz illeszkedett: enyhe, lágy harmóniában egyesült.

Derengő színeivel, paradicsomkerti harmóniáival, angyalszínű rózsaszíneivel Derkovits küzdelmes életének leghétköznapibb eseményeit jelenítette meg. A szegény emberek nyomorult világát, a munkától és sanyarúságtól eltorzult embereket és állatokat, s a külváros nyomortanyáinak szennyét és mocskát. Derkovits lázadó temperamentum volt. Óriási felháborodás volt benne a mai társadalom és igazságtalan berendezése ellen. Képeibe, valahányszor csak tehetette, ezt a dühét is belevitte. De a művészettől idegen szándék ecsetje alatt festőiséggé olvadt meg és feloldódott a festői előadásban. Láthatatlanná lett, vagy legfeljebb csak olyan mértékig láthatóvá, mint a „vexier”-képek vonalzavarába rejtett ábrázolat. Nagyon meg kell nézni a képet és nagyon szemügyre venni rajta bizonyos mellékes jeleket, hogy ráismerjen az ember az elbujtatott szándéokra. Egy szoba belsejében kenyérdarab az ablak előtt, az ablakon túl pedig vonuló csendőrök kalapja. Csak a kalapja s az is árnyékként ábrázolva. Egy másik képen étellel megrakott asztalra hanyatt vágódó véres emberalak, s mellette egy láthatatlan valakinek a csizmája.

1930-tól fogva úgyszólván évről évre nőtt Derkovits művészete. Tárgyválasztásában egyre merészebb lett, egyre bonyolultabb formatartalmú képekbe fogott s festmé-

nyeinek mérete is egyre nőtt. S minden nehézségen játszva győzedelmeskedett. Bizonyára nem volt tökéletes a mesterségében, de amit el akart mondani, azt teljesen felismerhetően el tudta mondani. Művészi szándékait csaknem hiánytalanul meg tudta valósítani. Ecsetje alatt, olvadó színeiben minden nehézség feloldódott.

Élete végső szakaszának alkotásai csaknem freskóhatású képek. A hétköznap ünneppé magasodik rajtok. Hasztalan igyekszik csúffá tenni a „burzsuj”-t abban a kövér férfifejben, amely kopaszon és a süldőmalac rózsaszínében mutatja tarkóját és zsíros nyakszirtjét, vagy a pápaszemés öregasszony petyhüdt arcában, amely a hangversenyterem zenéjét hallgatja közömbösen: Derkovits szatírája az angyalok rózsaszínében szépséges, csaknem bűbajos harmóniává ömlik meg. Milyen elragadóan szép alkotás „Alvó nő”-je. Egy párnába temetett, sávos kendőbe burkolt, arcába csapott hajú, közönséges kifejezésű női fej. De mekkora művészettel válogatta meg a festő a színeket, igazította őket egymáshoz és foglalta egybe őket harmóniává! A rózsás színeknek himnusza az „Anyá” című festmény.

Az ember fájo szívvel búcsúzik tőlük és művészüktől. Az eljövendő szépségnek egész világát vitte magával.

Elek Artúr: Derkovits Gyula emlékkiállítás az Ernst-múzeumban. (Ujság, 1934. okt. 28. - 8.)

Nemrég állított emléket Derkovits Gyulának a művészeti irodalom (Ártinger Imre dr. művészeti tanulmánya), most az Ernst Múzeum a valóságot hozza elénk százötvennyolc darab kép alakjában, amelyeket Derkovits Gyula festett. Ha valakire ráillik az *őstehetség* megjelölés, úgy Derkovits az. Kevés magyar tehetség jutott ösztönös erejéből és kiforratlan, de forrásban érő művészetével arra a magaslatra, mint ez a korán elhalt művész, Derkovits Gyula.

Most, hogy előttünk van úgyszólván mindaz, ami művészetét meghatározza, hogy idősorrendben vonulnak fel alkotásai, monumentális erővel domborodik ki az az elvitathatatlan erő, ami kedvező körülmények között talán korszakos művészetmutatóvá fejlődhetett volna. Derkovits művészetét három körülmény határolja körül. A származása, a környezet, amely fölfejleszti és a testi kór, amely korán elvitte. Néhány elemi iskola és azután az asztalosmesterség, mint megélhetés, a művészet számára nem nagyon televény talaj. De Derkovits művészete éppen ebben a talajban fejlődött nagygyá. Kirobbanó drámai ereje, a testi kór, lankasztó, reménytelenítő, halk szóra kényszerítő hatása révén kapott végül olyan szint, amely szöges ellentétben van mondanivalóival. Víziószerű, halvány vérárnyalatú, rózsálló tónusban, szinte misztikus gúnyában adja drámáit, nyomorúságait s nincs ideje, hogy ebből a kaotikus helyzetből kivetítse az eredményt. Pedig Derkovits művészetének méhében pihenhetett, ott élhetett az a várva várt, az a megváltó valami, ami az újítók kutatott dzsungeljében még mindig fölfedezetlenül él.

Boross Mihály: Derkovits Gyula hagyatéka. (Esti Kurir, 1934. okt. 31. - 9.)

Az irodalom már rég a romantika elhasznált patronjai közé raktározta el az éhen halt művészt. De az élet nem törődik az irodalommal, a plágium-pöröktől sem fél és olyan aggodalommentesen tűzi gomblyukába a romantika elfonnyadt kék virágját, mintha saját kezűleg szakította volna le az imént a tövéről. Így aztán, miután Mark Twain megírta róla halhatatlan novelláját, sőt miután legutóbb színdarabot is írtak róla, most megint megjelent az élet színpadán az éhen halt művész legendája. Nekem egy romantikára hajlamos lelkű barátom beszélt el könnyes hangon a Derkovits hátrahagyott műveinek gyűjteményes kiállításán.

- Hát nem sírnivaló ez, barátom? Ez a nagy művész itt élt közöttünk, nem rejtőzött el a szemünk elől, minden tárlaton megjelent a műveivel. A mártírok önfeláldozásával élt a művészetének, mindig a magyar kifejezési formáit keresve vetette vászonra csudálatos vízióit. És az a művészet, amelynek ő egy kiváltságos, gazdag életet áldozott föl, annyit se tudott adni neki, hogy a munkához kenyérral befűthesse a testét, ha dolgozni akart és orvossággal csillapíthassa a lázát, ha beteg volt. Amíg élt, mintha épp az ő szikrázó művésze vakította volna el az embereket, nem bírták észrevenni a nagyságát. A képeit, ezeket a halhatatlan remekműveket potom áron vesztegette el, annyija se maradt belőle, hogy szerzetesi életének költségeire futotta volna. A szó szoros értelmében éhen halt a szervezett műkereskedelem, a műgyűjtők és egy öntudatos kultúrtársadalom szemeláttára. És lám, mihelyt meghalt, mintha varázsló tündér oldotta volna le a vakságot az emberek szeméről, most egyszerre fölfedezték, hogy milyen nagy művész volt; a magasztalások superlatívuszát a szokásos kartársi féltékenységek se tompítják már, az elismerés rohamosan dagad, mint a lavina és a valóság korlátján is átrobogott már - nincs határa. Nincsenek kételkedők, irigyek, féltékenyek, mindenki lelkesen áll be a kórusba, amióta halott az, akit magasztalniok kell. És ő, aki életében a puszta kenyérré válót se tudta megkeresni a munkájával, most fanyalogva nézheti az égből, hogy nehéz ezresekkel licitálnak egymásra a műgyűjtők egy-egy képért. Halála után annyi pénzt fog behozni műveivel, amennyiből gondtalanul dolgozhatott volna egész életében ...

Valóban csak egy pillantást kell vetnem a falakra és meggyőződhetem róla, hogy a barátom igazat mondott. A legtöbb képen ott a cédula, hogy „megvették” és a katalógusban olyan árak szerepelnek, amilyeneket csak örök muzeális értékekért mernek kérni a mai szegény világban. Itt van hát a szemem előtt a régi elkopatott legenda frissen, újjászületve az élet tisztító tűzében. Ezt mindjárt el is mondtam az elhunyt művész egyik jó barátjának, aki a fejét csóválta, aztán savanyú mosollyal mondta:

- No igen ... ez mind nagyon megható volna - ha igaz volna. De a valóságban nem egészen így történt a dolog. Először is nem igaz, hogy életében nem ismerték őt el. A műkereskedők, műgyűjtők, a pályatársak akkor is nagyra tartották a tehetségét és ha dicséretükben voltak is főnntartások, valószínűleg akkor közelebb járt a kritika az igazsághoz, mint most, amikor a tömegszuggeráció egész históriába kezdi már hajszolni. És azt is meg kell mondanom, hogy Derkovitsnak egyáltalán nem kellett volna nyomorognia, vagy legalábbis nem jobban, mint

nekünk, a többi művészeknek, akiknek a mai időket vállalniok kell. De szegény boldogult barátomból hiányzott az a csöppnyi kereskedői szellem is, amely múlhatatlanul szükséges, hogy az ember az áruforgalom törvényes rendjében elhelyezkedhessék. Igazi vad, kezelhetetlen, elzárkózó művészlélek volt, tele bizalmatlansággal és főként fékezhetetlen művészgöggel, amely egy hajszálynit se bírt kiengedni merevségéből. Azok a műgyűjtők, akik egy-egy festményt szerettek volna megszerezni tőle életében, egész másfajta legendákat mesélhetnének erről, mint amely önt annyira meghatotta az imént. Én csak egy kis esetét mondom el önnek. Olyan, mint egy mondvacsinált anekdota, de higgye el, hogy szóról szóra így történt. A főváros művészeti osztályának vezetője, Csánky Dénes megtudta, hogy szegény Derkovits a szó szoros értelmében nyomorog. Fölhívatta hát a hivatalába és közölte vele, hogy egyik festményét hajlandó megvásárolni a főváros számára. De mivel számolnia kell a rendelkezésére álló hivatalos pénzzel, a festményért hétszáz pengőt ajánlott föl, amely összeget hajlandó is azonnal átadni. Derkovits gögösen hátrakapta a fejét és kijelentette, hogy az ő festményének ezerötszáz pengő az ára, olcsóbban nem adja. Hiába kérte Csánky, hiába hivatkozott a nehéz időkre, a főváros korlátok közé szorított költségvetésére, Derkovits kijelentette, hogy vele nem lehet alkudni. Akinek nincs pénze, az ne vegyen Derkovits-képet. Abba is maradt a vásár és miután elbúcsúztak, a művész zavart mosollyal mondta: Legyen szíves, adjon kölcsön harminc fillért autóbuszra, tudniillik beteg vagyok és nem bírok gyalog járni... Ez bizony így történt. És az már tulajdonképpen nem is tartozik ehhez a történethez, hogy később a főváros mégis megvette ezt a képet tőle, éspedig nem ezerötszáz pengőért, hanem ezerkétszázért. Mert azért végül vele is lehetett alkudni, csak nehéz volt eltalálni hozzá a kellő lélektani pillanatot.

Íme, elmondtam a legendát, amint e mostani sivár világunkban megszületett. De mindjárt melléje tettem az árnyékát is: a valóságot. Azt hiszem, minden legenda így szokott megszületni – az árnyékával együtt. De az árnyék, a valóság elfakul az idővel, de töretlen fénnel ragyog időtlen időig a legenda.

Nagy Endre: Derkovits legendája. (Ujság, 1934. nov. 4. – 13.)

1917 novemberében, mikor a MA című folyóirat első kiállítását rendeztük, egy sovány, fiatalságában is kegyetlenül elnyűtt ember jelentkezett nálam. Tusrajzokat hozott. Halkan, szégyenlősen beszélt, szerény tartózkodással s mégis valami félszeg göggel a viselkedésében. A rajzok elég érdekesek és határozottan tehetségre vallanak.

– Derkovits Gyula vagyok, – mondta. – Csak úgy elhoztam, hogy megmutassam ezeket a rajzokat.

Beszélggettünk és elmonda, hogy asztalossegéd, sem a Mintarajzra, sem az Akadémiaira nem járt. Sokat van munka nélkül, mert az egyik kezére béna kicsit és a bátyján élősködik, aki szintén asztalossegéd. Gazdag és közös témánk volt a beszélgetéshez. Én vasmunkás voltam, ő famunkás. Nem kellett, hogy sokat mondjon

magáról. Csak ránéztem s már ismertem az életét, minden árnyalatában. Az arcára láttam írva sorsközösségünket. Micsoda erőfeszítés, bensőséges hit, elszánt akarat kell ahhoz, hogy valaki onnan, az ismeretlen mélységből fölkapaszkodjon. Ismerem ezeket az erőfeszítéseket és tudom, hogy soha sem fogjuk kiheverni gyerekkorunk nyomorúságát, sohase tudunk olyan emberekké lenni, akiknek vidám derű tükröződik a tekintetükből s akik könnyedén járnak végig az életutakat. S ha valaki megkérdezné tőlem, hogyan és miért verekedtük ki magunkat a homályból, nem tudnék határozottan megfelelni. Derkovits is bizonyára csak a vállát vonogatná, hümmögne valami érthetlent, ha föltenném előtte a kérdést. Legfeljebb ennyit mondhatna:

- Ez így van, uram, így kellett tennem!

Megkínáltam cigarettával, nem fogadta el.

- Rossz a tüdőm, hát nem dohányzom.

- Hagyja itt a rajzait, jöjjön el négy-öt nap múlva s hacsak lehet, addig eladunk közülök néhányat.

Biztos voltam benne, hogy némi pénzt tudok szerezni a számára. Mikor újból eljött, megkérdeztem tőle, nem lenne-e kedve festőiskolába járni? Hogy nincs pénze, nem jelent semmit. Írnék pár sort Kernstoknak, nagyszerű szabadiskolája van. Sikertől a dolgot elintézni, de Derkovits aztán sokáig nem jelentkezett nálam. Ezen nem volt megütközni való. Ez már a proletár jelleméhez tartozik. Úgy érezhette, szívességet fogadott el tőlem, egyelőre nem kívánt újból összejönni velem! Az sem lep majd meg, ha egyszer ugyanebből az ügyből kifolyólag s anélkül, hogy veszekedő szót váltottunk volna egymással, az ellenségei közé fog számítani.

A kommün idejében keresett föl újból. Ha lehetséges, még soványabb, elgyűrtebb volt, mint annakidején. Megmutatta újabb rajzait, nem nagyon tetszettek, csupa pátosz, naiv proletárromantika. De maga az ember is ugyanilyen. Már nemcsak félszeg, hanem észrevehetően rátarti is. Láttá, hogy nem vagyok elragadtatva a dolgaitól, eltette a rajzokat és lélekben is bezárkózott előlem.

Kint, a bécsi emigrációban találkoztam vele harmadízben. Nem vett részt a forradalmakban, passzivitással mintegy ködtakarók alatt élt, de most mégis átlépte a határt, nem bírta el az itthoni közhangulatot. De kint is zárkózott és hangtalan maradt. Koldusszegény volt, mint itthon és dolgozott magába merülten, mint valami vérig sértett rabszolga. A bécsi tartózkodás mégsem múlt el fölötte nyomtalanul. Életében ez egyszer volt kint külföldön, s amit a bécsi tárlatokon látott, annak nyomait meg lehet találni művészetének halkán és bizonytalanul alakuló vonalában.

Az érvényesülés útja eléggé simán feküdt elé, a társaságon kívüli, ismeretlen ember előtt tér nyílt s anélkül, hogy valamelyik festőklikk aktív tagja lett volna, a legexkluzívebb csoportok is maguk közé fogadták, a legelőkelőbb kiállítási helyiségek helyet adtak a képeinek. Szokatlan jelenség a magyar művészeti életben, hogy egy alkalmazkodni nem tudó embert, egy autodidaktát, egy sebeit nem takargató proletárt ilyen szimpátiával, »megértéssel« fogadjanak az »illetékesek«.

Fölfedezték a tehetségét, vagy méltányolták a törekvését? Inkább a jóra való szegény embert, mint az alkotó erőt látták meg benne.

Sajnos, hogy így van, de szerintem így van: hosszú ideig Derkovitsnál a kritikusok sem a festői kvalitást (igaz, hogy ez a kvalitás alig is volt még látható), hanem emberi sorsát méltányolták. Így is érdekes a tény, de ebben az esetben Derkovits egyénisége más megvilágításba kerül, mint ahogyan azt most mutatják és kommentálják. Egyrészt ezt az elragadtatott hangot, minden egyéb körülménytől eltekintve, mint festő még nem érdemelte ki, nagyon is az alakulás stádiumában lévő művészetével, másrészt éppen komoly tehetségénél, meg nem alkuvo, magasra törő akaratánál fogva többet, őszintébb kritikai méltatást érdemelne. A könnyű dicséret nem a föltétlen elismerés és megbecsülés, hanem a méltányos »belátás«, egy bizonyos fajtájú lekezelés jele. Valószínű, hogy ezekben a dicsérő szuperlatívuszokban nem csak a kritikai elragadtatás, hanem az amatőr képvasárlók és a hivatásos ügynökök hangja is becsendül. Mennyivel többet beszélnek ennek a valóban tehetséges festőnek mindennapi nyomoráról, mint szerencsés alkotásainak jellegzetes értékeiről. Igaz, hogy a képek művészi értékelése közben sem lehet közömbös a számunkra, hogy egy festő kortársunk milyen megalázó anyagi körülmények között kénytelen életét tengetni, de efelett az állapot felett nem elég, ha utólag krokodilkönnyeket hullatunk, ezeken a materiális bajokon materiális eszközökkel segíteni kell és ki segítette meg Derkovitsot annyira, hogy emberi sorsba jusson addig is, amíg él? Azt mondják: éhen halt. És szörnyűködnek és beszélnek róla, mint valami Isten kegyelméből kiesett, szerencsétlen flótásról. Pedig nem is olyan véletlen szerencsétlenség érte Derkovitsot. Nem is halt éhen. Sőt. Ennél sokkal tragikusabb volt az ő sorsa. Negyven esztendeig kenyéren és vízen, lakásnak nevezett odúknban, elviselt gúnyákban halódott egyhuzamban ugyanúgy, mint nagyszámú rokonai, az asztalosok, suszterok, bányászok és a mai összedobott világ többi áldozatai. Negyven esztendeig kínlódott s aztán végső kimerülésében meghalt. Ha véletlenül atlétának születik, az ő körülményei között akkor is erre a sorsra kellett volna jutnia s ő nem is, mint atléta, hanem mint tudóbeteg asztalos inas kezdte meg pályájának szomorú történetét. Ma úgy beszélnek róla, mint aki szánandóan szegény ember volt, – holott ő nem is szegény, hanem anyagiakban nincstelen volt; hogy avítt ruháiban is milyen gazdagon élt közöttünk: azt éppen itt maradt képei dokumentálják.

Mint mondtam már, a festő halála után megrendezett emlékkiállítás alkalmával sokkal több szó esik Derkovits anyagi küzdelmeiről, mint művészetének komoly értékeléséről. Meghalt, mielőtt megérett mondanivalóiban és zárt, letisztult formájában hazaérkezett volna önmagához. Hogy úgy mondjam, még nem dolgozta ki magát, de kétségtelen, amit útközben elvégzett, abban sok az emberi, vagyis tartalmi és művészi, vagyis formai érték. De ha ez valóban így van, elmehetünk-e néhány könnyen adódó dicsérő szóval a képei előtt? A régi szólásmondás, hogy a halotról jót vagy semmit, Derkovits emlékével kapcsolatban nem lehet ránk kötelező. Hibáiról szólván nem kell attól tartanunk, hogy végeredményben jelentéktelenségben, értéktelenségben fogjuk marasztalni. Az ő hibái nem a tehetségtelenség következményei, hanem a még ki nem érettség hiányossága. Az ő hibái önmagukban nem is nevezhetők hibáknak, művészetét csak más, nálánál kiteljesedettebb egyéniség

művészetével összevetve láthatjuk nem késznek, alakulóban, fejlődésben lévőnek. És kritikai szempontból ez nem hibáztatandó, hanem dicsérendő Derkovitsnál. Hátrahagyott képeiben benne van a jele annak, hogy mi lehetett volna festőjükből, ha idejekorán ki nem esik kezéből az ecset.

Az az ív, amelyet életpályáján megfutott, művészi alkotóerőt reprezentál, különböző fejlődés-szakaszai pedig tipikusan az autodidakta erőfeszítéseire és eltévelyedéseire vallanak.

Különösebb magyarázkodás és okoskodás nélkül, három szakaszát határozhatjuk meg Derkovits fejlődésének. Nem beszélve azokról az első próbálkozásokról, melyek minden előtanulmány, sőt esztétikai csiszoltság és mesterségbeli gyakorlat nélkül csakúgy vak, belső kényszerűségből születtek meg. Ezt a néhány rajzot hagyjuk ki a sorból, bárha ezekből a kezdetleges vonalakból és foltokból jobban kivehető Derkovits ösztönös lírai tehetsége, mint nem egy későbbi iskolásan kezelt festményéből. Derkovits, mint teljesen kulturálatlan ember kezdett neki a festészetnek. Fehér gyermekszobából nem hozta magával a mesék világát, tanároktól nem tanult művészettörténetet, ifjúkorának társaitól nem hallotta a szépért való rajongást, nem látta a követendő mintát, ami, ha később el is marad a polgári ember mögött, növendék korában megalapozza műveltségét, fogékonyvá teszi a kultúra és művészet értékei iránt. Derkovits felnőtt ember volt, mikor először találkoztam vele s még semmit sem tudott a világról, ésszel még föl sem értette az értékek különbözőségét és így történetelt meg vele, hogy máról holnapra hatása alá került a »történelmi« német piktúrának, amely álmonumentálisával és tendenciózus szimbolizmusával némileg rokontünetnek látszhatott az ő romantikus alaptermészetével. Holbein patetikus, freskószerű képeinek a hatása tisztán kimutathatók tudatosodásának első korszakában. Derkovitscal egykorú festőink között nagyon kevesen lehetnek olyanok, akik Holbeint követendő mesternek látták. Ők már a kezdet kezdetén, talán már akkor is túl voltak Holbein piktúráján, mikor maguk még hozzá sem nyúltak az ecsethez. Iskolai műveltségük, környezetük behatása megővta őket ettől az eltévelyedéstől. Derkovits elnyomott életének felszabadulását láthatta Holbein figuráinak kidomborított izomzatában és patetikus lendületében. S hogy észrevette ennek az ábrázolásnak formalisztikus ürességét, érthető, ha az ellenkező végletbe csapott és rálépett az expresszionizmus útjára. Esztétikai vezére talán Hermann Bahr lehetett, a festők közül pedig a felemásfajtát, az úgynevezett pseudoexpresszionistákat tartotta követésre méltóknak. A kulturális felkészültség hiányában nem jutott közel sem Franz Marchoz, sem Chagallhoz, holott ők ekkor már elismert tekintélyei voltak a modern német piktúrának. Azok a mesterek, akik Derkovitsra hatottak, sokkal közelebb álltak a XV. századbeli Grecóhoz, mint a »Blaue Reiter« megalapítóihoz. Greco kései epigonjainak penészes-zöld színei és csontvázig sanyarodott, szögletes vállú figurái megtalálhatók Derkovits expresszionista behatás alatt készült képein. Piktúrája ebben a szakaszban vált tendenciózussá, novellisztikus tartalmúvá. (Ez alól mindvégig nem tudta magát teljesen felszabadítani. Formakifejezésben már tovább lépett, de literális mondanivalóit még sokáig nem tudta festői látásban feloldani.)

Fejlődésének második szakaszában a kubizmus hatáskörébe került. De megint nem Picassóhoz kapcsolódott, hanem Le Fauconnier-hez, aki pedig távolról sem

nevezhető a szó kötött értelmében kubistának. Le Fauconnier hatása éppen olyan lemarasztaló volt Derkovits fejlődésére, mint az előbbi »expresszionisták«. Ebből a korszakból való képei formalisztikusak, át nem értetten iskolás munkák és a laikus előtt is elárulják festőjük hiányos kultúráltságát.

Ezek a küszködéseken át jutott el fejlődésének harmadik, utolsó szakaszába. De még itt sem ért el önmagához, ahhoz az ösztönösen megnyilatkozó lírikushoz, aki első rajzai zűrzavarából is kivilágzott és aki mindvégig a rajzban maradt meg leghűbbnek igazi énjéhez. Ebben a harmadik szakaszban mégis kiszabadult az iskolás kísérletezések kátyújából, merevsége fölengedett, színei átmelegedtek és a született grafikus, mint kolorista is komoly értéket produkált. Ha színein át is hat az alárajzolt vonal merevsége, a színek lágy kontúrtalesszusása festői élményt ad a szemlélőnek. Amíg irodalmi tartalmat mondott el, amíg agitálni akart, addig nem tudta megtalálni festői kifejező formáját, maszatos tehernek ragadtak rá a német minták, de ezen az emlékkiállításán már vannak alkotásai, melyek fenntartás nélküli képi értéket jelentenek. Gondoljunk a hideg szürke tónusokkal megfestett vászonra, a vonattal és a dűlőben botorkáló két emberrel, akik lemaradtak az élet száguldó vonatáról. Ez nem politika, nem agitáció, de minden prédikáción túl eleven sors-tragédia. A festő tragédiája és a világ sorsa, ahogyan ez a festő látja. Másik két képe: a Hajómunkások és a Hajókovács. Derkovits ezekben a műveiben elérkezett a freskóhoz és úgy látszik ez volt az ő legsajátosabb területe. A lírai pátosz és búsongó romantika megfér ebben a keretben anélkül, hogy túltengne a festészet adott határain. Ezek a képek már nem a németekkel, hanem a klasszikus franciákkal tartanak rokonságot. Legfőképpen Puvis de Chavannes-ra gondolok és egy-két portréjánál Carrière barna finomságai jutnak az ember eszébe. Derkovits nem volt »modern úttörő« művész, ő egyszerűen csak művész volt s ahol szabadon merete engedni legbensőbb alkotó ösztöneit, ott, ha mások közelében is áll, megkülönböztetett egyéni értéket jelent. Mindazonáltal újból le kell szögezni, hogy eredményei nem kiforrottak, nagyságát: magátmarcangoló forrongásaiban, művészetének ígéreteiben tisztelhetjük legodaadóbban. Hogy csak magyar viszonylatban szóljunk: abszolút festőiségben se Berény, se Kmetty, se Bernáth Aurél, se Egry kialakultságáig nem ért föl. Negyvenéves élete kevés volt a számára ahhoz, hogy vágyait és álmait, kemény akaratát és komor érzékvilágát kiegyensúlyozott, formában és színben egyenlő értékben realizálhatta volna. Alig dolgozott másfél évtizedet és az ábécénél kellett kezdenie.

Nemrégben az »Östehetségek« kiállításáról írtam elismeréssel. Derkovitsnál sokkal inkább akadékoskodom, mint azoknál a paraszt festőknél és ezért talán értelmetlenül fordul szembe velem az olvasó. A maga nemében valóban több elismeréssel adózom például Benedek Péternek, mint Derkovitsnak. Ez azonban nem a két festő egymás alá értékelését jelenti. Mindegyikről a maga nemében szólok, a kettő helyzeténél, adottságainál fogva kategorikusan különbözik egymástól és így én is más és más szempontok figyelembe vételével fogalmazom meg kritikámat. Benedekéket az általános paraszti népművészethez viszonyítva értékeltem, egészen más viszonylatokkal állnak összefüggésben azonban az ipari proletariátusból előlépő művészi

alkotók. Ez a típus tradíciók nélkül és egyelőre gyökértelenül áll a világban. Mindent elülről kell kezdenie és aki értékeik megállapítására törekszik, annak nincsen más lehetősége, mint a polgárság eredményeivel való összehasonlítás. Az ipari proletariátus tagjának, ha a fizikai munkás sorából a szellemi alkotómunka területére lép át, a polgárság reprezentánsaival kell fölvennie a versenyt. Nem a nálánál elmaradottabbakhoz, gyöngébbekhez méretik, mint a paraszt művész, hanem az általánosan elfogadott jóhoz és a legjobbhoz. Hogy csak négy évig jártunk iskolába s hogy húsz-huszonöt éves korunkig gyárakban és műhelyekben dolgoztunk, alkotásaink kritikai értékelésénél a végső fokon nem jelent semmit. Sőt, jogosan kívánható meg tőlünk, hogy a polgári művészek eredményein túl és legalább is hasonló formakészséggel egy tartalmi pluszt is mutassunk föl. Szó, szín, hang, vonal és formakompozíciókba valami olyan sajátos jellegzetességet kell belevinnünk, amilyen más embertípus vagyunk mi a polgári típussal szemben. Feladatunk tehát nem könnyebb, hanem súlyosabb és összetettebb a polgárénál. Persze, hogy mindezt kissé kitülozottnak mondom, de lényegében ez az igazság s aki így kritizálja alkotásainkat, az helyes megfontolással közeledik felénk. A magam részére vállalom ezt a kritikai feltételt, mert én a városi civilizációban születtem és élő ember, művészetem számára nem is látok más összehasonlítási és fölmérő lehetőséget, mint a polgári művészetet. Abból a megbecsülésből nem kérek, amely azt mondja: Nagyon szép dolog az, hogy egy volt fizikai munkás ilyen verseket tud írni, vagy ilyen képeket tud festeni, ilyen zenét tud komponálni. Verseink csakis mint versek, képeink csakis mint képek, zenénk csakis mint zene jöhet számításba. A magam részéről ezzel a tudattal és ezzel az igényességgel állok benne az alkotó munka versenyében s hogy végig néztem Derkovits Gyula emlékkiállítását, azt kell mondanom, ha talán nem is tudatosan, ugyanilyen attitűddel állt ő is a világban. Különben nem lennének megérthetőek az izmusokkal való kísérletezései, megmaradt volna »politikai« festőnek, az osztályeszmék illusztrátorának. De nem így történt. Egyre nagyobb horizontot mért fel tekintetével, egyre nagyobb feladatok megoldására törekedett, szinte önkínzó kegyetlenséggel hajszolta magát a tökéletesség felé. Mint művész, a legfanatikusabbak és legigényesebbek közé tartozott, mint ember azonban nem tudta levetni a proletársors örökségét, pszichikai gátlásai megakadályozták az anyagi érvényesülésben és társasági sikerekben. Milyen kegyetlen átok rajtunk ez az örökség! S akiben nincs meg a kellő eruptív, dinamikus erő, az könnyen úgy járhat közülünk, mint Derkovits, akit ezek a »lelki hemmungok« utóbb már kísértésbe vittek. Az osztálytudat osztálygőggé alakult át benne, azt mondhatnám, gettóember lett belőle, aktivitása passzivitássá komorodott s ki tudja ezt az állapotot nem-e az önmeghasonlás követte volna. Mindenesetre ez a lelkiállapot egyelőre jó hatással volt művészi fejlődésre, képeiről elmaradtak a külső gesztusok, mondanivalója tragikusan elmélyült és formában, színben közvetlenebb, festőibb és egyben esztétikusabb lett. Mindez azonban nem hamisította meg szociális beállítottságát: ezt a mondanivalót és ezt a formaalakítást csak egy proletár, egy szocialista tudja így megvalósítani. Nem politikából és nem közvetlen politikai célzattal, hanem emberi sorskényszerűségből, az ember boldogítására. Nem tagadta meg múltját, mikor művészetének tökéletesítésére törekedett, ezzel is elhivatottságát

akarta dokumentálni s ha mázsás súllyal nyomták is lefelé az eredendő nyomorúságok, szárnyalni akart és szárnyalni is tudott kortársai között.

Hogy mennyi finom érzékenység, mélyről fakadt kifejezőképesség volt Derkovitsban, azt néhány rajza mutatja meg maradék nélkül. Csodálkozva látom, hogy ennek a darabos, mogorva embernek a kezében milyen gyöngéden engedelmeskedik az eszköz, a lehetőkönnyű vonalak szintézise milyen tökéletes tükörképe a léleknek. S ha festményeivel még nem is került az első sorba, grafikájában nemzetközi viszonylatban is, a képzőművészet komoly jelentőségű értékeit hagyta ránk.

Nagy kár, hogy ilyen fiatalon abban kellett hagynia alkotó tevékenységét. Későn kezdte és feladata beteljesítése előtt meghalt. Egy világ veszett el vele. Dolgozott és fáradt anélkül, hogy a nyugalomból és megbecsülésből kivehette volna megérdemelt részét. És a csöndes tragédia befejezéséhez tartozik, hogy a proletariátus, melyhez utolsó lehetéig fanatikus ragaszkodással odaszámította magát, alig tudja, hogy élt itt egy ember, aki belőle született és az ő nyomorúságos világából alkotta meg dicséretes művészetét.

Kassák Lajos: Derkovits Gyula emlékére. (Nyugat, 1934. nov. 16. XXVII. évf. 22. sz. 488-493.)

Derkovits Gyula fiatalága a magyar művészetnek arra a korára esett, midőn a polgári közönség túlnyomó részének sekélyes szalon-naturalizmusra hangolt ízlése és a forradalmi lendülettel jelentkező expresszionizmus között legnagyobb volt a távolság. Ezért az olyan ágról szakadt művésznak, aki telve volt azzal a vággyal, hogy minden hagyományt támadva szembeforduljon kora művészi és szociális állapotaival, nagyon keserves küzdelmeken kellett átesnie. Mert hiszen az az elenyésző kisebbség, melyet hasonló izgatottság tüzelt, lelkesedésénél több támogatást alig tudott nyújtani és alapjában rajongása sem volt művészeti megértés, hanem inkább politikai és szociális állásfoglalás. De sokáig ez a szegény sorsú asztaloslegény maga sem volt tisztában önönmagával. Azt hitte, hogy mint telivér proletárvadéknak elsősorban azért kell festenie, hogy a szegények millióin segítsen, hogy a sors igazságtalansága, a gonosz emberi intézmények ellen lázítson. Ez különösen kezdetben háttérbe szorította benne azt a született, nagytehetségű, ösztönös festőt, aki már régóta egy minden gondolati célzatosságtól független és új formavilágnak csíráit hordozta magában.

A sors, ha nem is az emberek, kegyelmes volt hozzá. Csodálatos igénytelenséggel ajándékozta meg, úgy, hogy éveken át el tudta viselni kényszerű aszkétaságának minden keserves nyomorúságát, s ha néha kedvét veszítve visszatért is a gyalupadhoz, aztán annál szenvedélyesebben kezdett ismét festeni, hogy élete megoldását megtalálja. Ez meg is adatott neki, mert kiszabadult korlátozottságaiból is végül egészen szabad, független kifejezőmódokhoz jutott. Levette magáról a német expresszionizmus bilincseit, melyek még kezdetben sem tudták teljesen leigázni, mert az Ernst-múzeum nagy termében kiállított régebbi képei is elárulják, hogy már az

expresszionizmus dogmatikus stílusába és harsogó programszerűségébe is sok őszinte és egyéni vonást tudott rejtetni. Midőn azonban Európa-szerte és így nálunk is leáldozóban volt az expresszionizmus annyi egyéniséget uniformizáló kezdeti kora, Derkovits is szabadulni kezdett a magára öltött sablonoktól és mélyről fakadó, minden ízükben őszinte, tisztára csak festői látományokkal örvendeztette meg új híveit, akik már nem szociális igazságokat kerestek, hanem nagyszerű művészi alakítást találtak kitisztult alkotásaiban.

Ezzel az új termésével néhány évvel ezelőtt lépett a nyilvánosság elé. Sikert persze ezúttal is csak kis körben aratott, aminthogy több mint négy évtized óta a magyar művészetnek minden új és úttörő megnyilvánulása kezdetben csak néhány hívőt tudott maga köré toborozni és mai legjobb művészetünk is nagyon távol áll a tömegektől. A végtelenül érzékeny, nem kevésbé egzaltált, sőt gyanakvó művész ez a meg nem becslés fölötté elkésértette elzárkózott az emberek elől, még barátait is kerülte és rejtegette képeit.

Most végre az Ernst-múzeum kiállításán pompás összeválogatásban egész pályáját áttekinthetjük és így érett férfikorának teljesen kivirágzott művészetét is. Ez teljesen látományszerű és minden ízében csak festői. Látományszerű, mert bár a közvetlen élet nyújtotta tapasztalatokra támaszkodik, ezeket képzelete majdnem álomszerűen alakítja át, úgy hogy a hétköznapi, optikai valóságból alig marad bennük valami. Csak festői, mert minden egyéb elemtől mentesen csupán a megfestés nagyszerűségével, a szem gyönyörködésén át hat reánk, olyan csodálatosan szép, halványan, hamvasan vörös és szürkés színekből kibontakozó képeket vetít elénk, amelyek bensőséges és mély megdöbbenésekből fakadtak. Erős lelki feszültségekből, még némi drámai izgalom is van bennük, de ez lágyan kicsendülő lírai érzelmességgé, és ünnepélyes csodálkozássá oldódik. Az egykori haragot és dacot mély szeretet hullámai váltották fel, a sebzett lélek sikoltásait a végtelenség érzetének halk mámore.

Mély megnyugvás van Derkovits festményeiben, mely teljesen összefogja komponálásuk gyakran merész sokrétűségét és rajzos elemeik ama szűkszavú elnagyoltságát is, mely messzire eltávolítja őket az iparszerű természetutánczás olcsó módjaitól. Furcsa, különös, de mindenképpen emelkedett világba vezetnek, mely mély megilletődéssel ajándékozza meg a beléje merülőt.

Farkas Zoltán: Derkovits Gyula emlékkiállítása. (Nyugat, 1934. nov. 16. XXVII. évf. 22. sz. 514-515.)

Az Ernst Múzeum összes termeiben mutatják be a tavasszal, az alig negyven éves korában elhunyt, asztalosból lett művész, *Derkovits Gyula* posztumusz munkáit. Megilletődve állunk kiállított képei előtt, amelyek rövid életének legértékesebb termését képezik. Huzamosabb ideje súlyos beteg volt, s a romboló kór keserűvé tette nyomorúságos életét, művészetét. Balladát, tragédiát, sokszor majdnem grand guignolt festett Derkovits, aki nem ismerte a fényt, a derűt, a megenyhülést, akinek nincs mosolya, nincs vigasza számunkra. Szenved s mi – kényszerít rá – vele szen-

vedünk. Lázong, jajong, sikong és bennünket is már-már pesszimistává tesz. Pincelakás fojtó levegője, bérkaszárnnyak hátsó udvarának sokszor megtört fénye, verejtékes szegénység, szenvedés, lerongyolt élet, fáradt, agyonhajszolt emberi test képezik témáit. Kikötőmunkásokat, zsákhordókat, hídfestőket fest; robogó vonat mellett fázósan ballagó nincsteleneket vetít vászonra. A verejtékezők, éhezők, temetés, baj, ínség érdeklik. Ez az, amit számukra néha borzalmas verizmussal érzékeltet. Ritkán fest mást, s ha eltér szüzséjétől, legfeljebb a kispolgárt gúnyolja. Nagyon szereti a vörös színt. Olyanok néha ezek az indiai vörössel készült képei, mintha barnásan alvadt vérrel festette volna. Szinte érezzük munkáin, hogy a fűtetlen szobában sovány, csontos, dermedt kezétől különös jelleget kapott rajza. Vásznaí fátolosak, talán mert didergő lélekkel, könnytől fátolos szemmel készültek.

Nem, Derkovits képei nem barátságosak, egy cöppet sem kedélyesek, hízelgők. Olyan halálosan komolyak, mint a művész élete volt.

J. J. [Jajczay János]: Művészet. (Élet, 1934. nov. 18. XXV. évf. 46. sz. 869-870.)

Rövid időn belül másodszer esik meg, hogy képzőművészeti kérdésben ellent kell mondanom Kassák Lajosnak, aki a Nyugatban legutóbb tanulmányt szentelt Derkovits Gyula emlékének. Szembefordult azzal a meggyőződéssel, mely Derkovits művészetének végső kifejlődését igen magasra értékeli. Miközben végigkíséri pályáján proletártársát, rámutat ama gátlásokra, melyekkel annak küzdenie kellett és ehhez a végső összefoglaláshoz jut:

»...Le kell szögezni, hogy eredményei nem kiforrottak, nagyságát: magát marcanoló forrongásaiban, művészetének ígéreteiben tisztelhetjük legodaadóbban. Hogy csak magyar viszonylatban szóljunk: abszolút festőiségben se Berény, se Kmetty, se Bernáth Aurél, se Egrý kialakultságáig nem ért fel. Negyvenéves élete kevés volt számára ahhoz, hogy vágyait és álmait, kemény akaratát és komor érzékvilágát kiegyensúlyozott, formában és színben egyenlő értékben realizálhatta volna. Alig dolgozott másfél évtizedet és az abc-nél kellett kezdenie.«

Ez azt jelenti, hogy Derkovits művét, mi többiek – igen sokan – relativítások miatt becsüljük túl, hogy Kassák »abszolút« szempontokból jóval kevesebbre értékeli. De ha figyelmesen végigolvassuk érdekes cikkét, látnunk kell, hogy éppen Kassák az, aki sokkal többet törődik Derkovits feltételezhettségeivel, mint kellene, mert például akkor, amidőn Derkovits utolsó éveinek munkásságával áll szemben, olyan közömbös kérdés az, hogy »...mint ember nem tudta levetni a proletársors örökségét, pszichikai gátlásai megakadályozták az anyagi érvényesülésben és társasági (!) sikerekben.«

S ha azt a tövises utat vizsgáljuk, melyen Kassák Derkovits kialakulását elemzi, szinte meghökkentő tévedésekre bukkanunk. Nem szeretek kötekedni, de a legfontosabbakat fel kell sorolnom, hiszen némi felvilágosításul szolgálhatnak arra, hogy Kassák különben sem szerencsésen nyúlt nehéz témájához. Szerinte Derkovits kezdetben a »történelmi« német piktúrának hatása alá került, amely álmonumen-

talításával és tendenciózus szimbolizmusával némileg rokontünetnek látszhatott az ő romantikus alaptermészetével. »Holbein patetikus, freskószerű képeinek a hatása tisztán kimutatható(k) tudatosodásának első korszakában...« , »Derkovits elnyomott életének felszabadulását láthatta Holbein figuráinak kidomborított izomzatában és patetikus lendületében.«

E sorok olvasója, ha csak egy kevéssé is emlékezik Holbeinra, aki több mint háromszáz évvel élt a »történelmi« piktúra előtt, nem tehet egyebet, minthogy valami sajtóhibára gyanakodjék, mert a fenti jellemzés (igaz, hogy rosszul) talán Hodlerre illenék, de Holbeinra semmiképpen.

Később azt veti Derkovits szemére, hogy műveletlensége miatt nem Franz Marcot és Chagall-t, már elismert tekintélyeket (!) követte, hanem a XV. századbeli (tényleg XVI.) Greco német követőit utánozta. Ezt sem tartom szerencsés vádnak. Maga az utánzás lehet baj, de nem a mintaképek kiválasztása.

Derkovits kubista korának bűnéül azt rója fel Kassák, hogy nem Picassóhoz kapcsolódott, hanem Le Fauconnier-hez. Ugyanaz az eset, mint az előbbi, tetézve egy tárgyi tévedéssel, a Le Fauconnier-re való utalással.

De még súlyosabb tévedésnek tartom azt, hogy Derkovits késői festményei Kassákot Puvis de Chavannes-ra, vagy Carrière barna finomságaira emlékeztetik. Művészetüknek lényegével mindketten távol állanak Derkovitstól.

Emlegeti Kassák az is, hogy Derkovits elérkezett a freskóhoz. Újabban efféle kijelentés nagyon divatos. Ha valakit kritikuskaink nagyon akarnak magasztalni, ezzel az állítással hozakodnak elő. Ebbe öltöztetik azt a vágyukat, hogy végre is monumentális festészetet szeretnének maguk körül látni. De ha Kassák ezt állítja, hogyan egyeztetni össze ezt azzal a meggyőződéssel, hogy Derkovits véges-végig kiforrotlan maradt?

A vonatkozások e sikerületlen erőltetése valamiképpen elhomályosította Kassákban a tiszta emberi szempontokat, amelyeket életrajzi regényében annyiszor tudott pompásan érvényre juttatni. De elhomályosította ama művészeket is, amelyeket éppen e cikkében igen helyesen ekképpen határozott meg: »Verseink csakis mint versek, képeink csakis mint képek, zenénk csakis mint zene jöhet számításba.«

Kassák valamiképpen nem vette észre, hogy Derkovits életének utolsó éveiben túljutott minden kicsinyes és gátló feltételezettségen. Egy külön, egyéni és igen értékes világot teremtett, mely mai legelső művészeink mellé állította. Ellentétben Kassákkal, aki e súlyos szavakat mondja: »Derkovits meghalt, mielőtt megérett mondanivalóiban és zárt, letisztult formájában hazaérkezett volna önmagához« – ismét hangsúlyoznom kell, hogy ez a megtisztulás ugyancsak bekövetkezett. Lehetséges, sőt valószínű (bár Kassák éppen az ellenkező nézeten van), hogy Derkovits még azon a magas fokon is túljutott volna, melyet elért, ha életben marad, de ne ezzel mérjük, hiszen már az a színvonal is, melyet elérnie adatott, van olyan magos, hogy vele mai festészetünk legjavához tartozik.

S ha Derkovits tragédiájáról beszélünk, ennek nemcsak az egyik fájó tünete, hogy a proletáriátus tömegei nem tudnak róla, hanem az is, hogy Kassák Lajos, e proletáriátus egyik legkiemelkedőbb művészegyénisége, nem értette meg sorstársa nemes művészetét.

Farkas Zoltán: *Disputa Kassák Lajos Derkovits-cikkével.* (Nyugat, 1934. dec. 1-16. XXVII. évf. 23-24. sz. 607-608.)

Ez év nyarán, negyvenéves korában váratlanul elhunyt új művészetünk egyik jelentékeny alakja, Derkovits Gyula festőművész, a posztimpreszionizmus és újklasszicizmus között elhelyezkedő csoport egyik markáns egyénisége. A napisajtó élénken foglalkozott a halálesettel s általában úgy állította be, mint a magyar művésznyomor kirívó, tragikus mozzanatát s a halál okát a nyomorúságban, sőt az éhezésben kereste. A művésznyomorról nem lehet elég túlzottan sötét képet festeni, Derkovits éhhalála azonban nem felel meg a valóságnak: műveit évek óta rendszeresen megfizették, sajátos stílusának mecénásai akadtak. A művész azonban nem szívesen vált meg képeitől, rejtegette azokat, félt, hogy ötleteit, kompozícióit „ellopják”; nem szerette az embereket, gyanakodott a jószágban, uzsorát sejtett mögötte, gőgje fejedelmi volt. Csontig lesoványodott, beteg és képzelődő ember volt, de vérbeli művész s hagyatékának bemutatása kétségtelenül az utóbbi évek egyik legszebb kiállítása.

Az autodidakta Derkovits a posztimpreszionista korszak után az egész világon elterjedt modern modorosságon nevelődött. Ezt a párizsi iskola szerkesztő módján és a németek expresszív túlzásaival telített formanyelvet magával ragadó őszintesége és kivételes kifejezőképessége kezdettől fogva átfűtötte. Egyik korai, nagyigényű vászna, az „Utolsó vacsora” mutatja indulását. A tér viszonylatainak érzetése kedvéért lemondott az egész jelenet ábrázolásáról, Krisztust négy apostollal veszi körül, kompozíciója rálátásos, hogy a téri összefüggésekre minél világosabban mutathasson rá. Németekre vall az alakok lelki tartalmának hangsúlyozása: az áhítat, mellyel a tárgyhöz nyúlt, mohó kifejezési vágya miatt kissé elsikkadt, meggyőző erejét elvesztette.

Kifejezésre törő indulatai végigvonultak művészetén, melyben tárgy szerint többnyire a munka mindennapja elevenedett meg. A nyomasztó szegénység, a minimális igények örök kielégítetlensége a szociális problémák eszmekörével hozta kapcsolatba. Daccal és keserűséggel festette saját életének jeleneteit, melyek ugyanakkor a szűkös viszonyoknak megdöbbentő dokumentumai. Politikai propaganda-festő vagy szocialista agitátor azonban sohasem vált belőle, a motívumon, mihelyt kikezerte magát benne, túllépett s elmerült a lélek mélységeiben.

Örök titkokra lelt a köznapi jelenetekben s vásznai úgy hatnak, mintha a szegényes enteriőrökön, egyszerű tájakon angyali üdvözetek és passiójelenetek ködlenének át. Ami a gödöllői festőknek nem sikerült, itt, a formai kultúra más síkján valóra vált, transzcendentális jellegű, áhítatos lelki tartalmú piktúra éledt meg ecsetje nyomán, mely tekintet nélkül tárgyaira, a vallásos művészethez áll legközelebb. Formafelfogása egyszerű. Egyenletesen és tisztán osztotta el a tömegeket, alakító készsége pedig meggyőzően valóságerejű.

A szín egészen a legutóbbi évekig alig kapott szerepet festészetében, megelégedett egyszerű zöld és barna harmóniákkal. Utolsó alkotásaiban, melyek szegény emberekkel, hajómunkások életével és a cirkusz világával foglalkoznak, előadási módja megváltozott, formái meglazultak, aminek ellensúlyozására dúsan alkalmazott

fémszíneket, aranyat és ezüstöt. A tartalom azonban változatlan maradt, a lelki kifejezésért folytatott küzdelem hevítette tragikus életének utolsó pillanatáig.

Genthon István: Derkovits Gyula hagyatéka. (Napkelet, 1934. XII. évf. 12. sz. 747.)

A Nyugat november 16-iki számában részletesen írtam Derkovits Gyula emberi karakteréről és művészi jelentőségéről. A kritikusok feltétlen dicséretével szemben elmondtam „szigorú” megjegyzéseimet, mert írás közben az a meggondolás vezetett, hogy Derkovits úgy is mint ember és úgy is mint művész kiérdemelte őszinteségünket és komoly, analitikus kritikánkat. Nehéz megpróbáltatások között élő öntudatos ember és kiváló tehetségű művész volt. Mint ember s mint művész megállja a helyét. Nem szakította el magát sorsos társaitól, mint annyi mások, akik a proletariátus soraiból indultak el különösebb szerep betöltésére, s mint művész, a legjobbakkal vette fel a versenyt az alkotó munka területén. Negyven éves korában magyar kortársai között az első sorban állt. Hatalmas teljesítmény ez egy olyan embertől, aki a legalsó pincevilágból jött koldusszegényen és iskolázatlanul. Amit halála után ránk hagyott, annak megbecsülendő jelentősége van, s ezért aki most közölünk szól róla – legyen becsületesen szókimondó és könnyű dicséréivel ne hasonlítson ahhoz az emberhez, aki hamis pénzen rója le adósságait. Az ilyen áradozások nem elismeréssel, hanem gyalázással érintik a „megdicsértet”.

A ma áradozva dicsérők nagy része előtt ki volt Derkovits addig, amíg élt? Egy festő a sok, többé-kevésbé tehetséges festő közt és egy ember, aki mindenki szeme láttára nyomorgott, anélkül hogy az illetékesek minimális anyagi ellenértékkel honorálták volna tehetségét és kiváló munkásságának eredményeit. Az ő csekély személyét nem ölelte át a „nemzeti összefogás” politikája, miniszterek és bankárok nem tartották számon mint „kulturőfényünk” reprezentánsát, szóval ameddig élt, nyomorúságosan és magára hagyatottan élt. Hogy meghalt, hangosan emlékeznek rá és gyászszalagot akasztanak kiállított képei rámájára. De mindezt nem panaszképpen mondom. Hiszen a mai lezüllött, leigénytelenedett világban mi valamennyien hasonló elbánásban részesülünk, és Derkovits sorsa alig különbözött festőtársai sorsától, akiket éppen úgy, mint őt, embertelen erőfeszítésekre kényszerít a nyomor és méltánytalanság, s akiket éppen úgy, mint őt, kilakoltatnak lakásaikból, nélkülözésre és munkátlanságra kárhoznak. De valamennyiben mégis keserűbb kenyeret evett Derkovits a többieknél. Őt nemcsak alkotó természete, hanem társadalom- és világszemlélete is elválasztotta a boldog beérkezettektől. Nyíltan szocialistának vallotta magát, és a maga passzív módján az is volt. Ezzel az attitűddel érintkezett embertársaival és ezzel az attitűddel festette képeit. Nem pártdogmák illusztrátora, hanem igényes, magasra törő művész volt a szó etikai és esztétikai értelmében. Nem prédikált, de mégis mindaz a komor nekiállás, szín- és formaszerkesztés, ami alkotásaiban jelentkezik, a szociális téma kihangsúlyozásán túl is mint egy tragikus emberi lélek közvetlen megnyilatkozása tükröződik elének képeiből. A polgári képvásárló közönség, ha méltányolta is művészi kvalitásait, éreznie kellett, hogy

Derkovits azok közül a művészek közül való, akik nemcsak esztétikai, hanem morális felelősséget is vállalnak műveikben. Jóformán kenyéren és vízen élt, de mégis, hogy élhetett – ezt a polgárság tette lehetővé a számára. Ez nem dicséret, csak ténymegállapítás s csak azért szögezem itt le, hogy nyilvánvalóbbá tegyem – mennyivel közömbösebben, igazságtalanabban bántak el Derkovitscsal azok, akik közül származott, akiknek sorsával egy egész életre összekötöttnek vélte saját sorsát.

A magam részéről természetesnek látom, hogy a javak birtokosai jóformán éhen hagyták veszni a szocialista szemléletű művészt, de mélységesen bánt az a tény, hogy ugyanezt a művészt teljes ismeretlenségben felejtették elvtársai személy szerint és hatalmas szervezeteikkel egyben. Keserűen olvasom a polgári kritikusok halott-siratását, de még szomorítóbban hatnak rám a szociáldemokrata párt orgánumaiban elmondott nekrológok, dicséretes és az a kisajátító hang, amely a halott művészt – akit életében veszni hagytak – agitációs objektummá minősíti. Olvashatjuk ezekben az orgánumokban, hogy Derkovits elvtárs volt, töretlen szocialista, kiváló művész, a mi igazi testvérünk, akit a burzsoázia léhasága éhen veszejtett. – Jó! Elfogadom, hogy mindez így igaz, de ugyanakkor fel kell vetnem a kérdést – a burzsoázia ember-telenségével szemben mit tettek a pártszervek, a szakszervezetek és munkás kultúr-szervezetek Derkovits emberi megbecsülése és művészetének kultiválása érdekében? Miért kívánjuk, hogy az ellenfél méltányoljon és segítsen bennünket, ha magunk a legminimálisabb fokon sem vagyunk képesek értékeink megbecsülésére?

Kétségtelen, hogy Derkovits érték volt, a szocializmust vallotta társadalmi ideál-jának és ennek az eszmének az értelmében élt és dolgozott. Minden megnyilvánulá-sában osztályát reprezentálta és mit kapott ő osztályától, illetve osztálya intézmé-nyeitől? Ez alkalommal ne vesse ellenem senki, hogy a munkásság maga is szegény, ezért nincs módjában, hogy egyes tagjainak különösképpen segítségére legyen, ha mégolyan kimagasló érdemei is vannak az illetőnek. Nem azért apprehendálok, mert Derkovitsot nem látták el különös dicséretekkel és megszégyenítő könyörödomá-nyokkal. De kérdezem:

A nagyszerű rajzoló, aki a szocialista látásával vezette ceruzáját a papíron, akinek vonalaiban és színeiben milliók panaszai és lázongásai komorlottak – miért nem kapott őt megillető helyet a szocialista lapok hasábjain? Miért nem láttuk, hogy a párt kultúr szervei kiállításokat rendeztek volna műveiből, a munkásság épülésére és a művész érdekében? Hol vannak azok a munkásotthonok, párt- és szakszervezeti helyiségek, amelyek az aranyozott cirádák és gipszfigurák helyébe engedték volna Derkovits freskóterveit? És miért nem sokszorosították a Dózsa-metszeteket? S még lenne tíz vagy húsz hasonló kérdésem, de fölösleges fáradozás. Ez a probléma nem részleteiben, hanem egészében érdekes és jellemző szocialista mozgalmunk mai aktivitására és nivójára.

Derkovits meghalt, s az egykori közömbösek most könnyekkel öntözik emlékét. Milyen jó lehet a halottaknak, hogy átléptek az ellenség gyűrűjén és nem szorulnak rá a barátok kegyeire.

Kassák Lajos: A Derkovits-legendához. (Munka, 1934. dec. VI. évf. 39. sz. 1163–1164.)

Hinni szeretném a vigaszos tanítást, hogy az alkotók akkor távoznak el erről a világról, amikor rendeltetésük beteljesült. Derkovits Gyula festői hagyatékát szemlélve azonban keserű érzés fog el: úgy sejtjük, hogy a fiatalon elhunyt ember sok ígéretet vitt magával a sírba. Későn jutott hozzá, hogy megszerezze a mesterségbeli készséget – akkor sem a külső körülmények segítették önmagához, de lelki heroizmusra érlelte művésszé a mostoha viszonyokkal harcolva. Rövid festői pályafutásán szakadatlan, majdnem megállás nélküli haladással tört a tökéletesedés felé. A földhöz tapadó sötét súlyos színek világából, a küszködő, erőszakolt kompozíciótól, a túlfeszített kifejezési akarástól és darabosságtól, ami a korai Derkovits képeit jellemezte, alig egy évtized alatt jutott el utolsó periódusának halványan ragyogó, megoldott harmóniájú bensőséges alkotásaihoz. Képeinek faktúrája gazdag és változatos lett, szinte szellemesnek mondható, ha a szellemesség fogalmáról lehántjuk azt a játékos és mondán értelmezést, melyet a köznapi használatban társítunk vele. Sohasem lát sémába törődött fáradtsággal a munkához, friss szemmel születik újjá minden művében. Témáit szűk körből: a mindennapi élet mozzanataiból meríti – de látszólagos egyhangúsága mögött változatosságra, a héraleitoszi „örök folyásra” találunk, s „nem merülhetsz kétszer ugyanabba a folyóba” az ő művészetében. Kompozíciós ötletekben kifogyhatatlan. Nincs két képe, mely ugyanegy vagy hasonló elrendezési törvényt uralna. Mindig új elemekből építi fel egyensúlyukat. Téralkotása ritkán egyszintű, annak ellenére, hogy rendszerint kerül a nagy mélységeket. Nyilván alkalmasabbnak véli a képsík egyenletes tagolására a kis távlatot. Ajtónyílás, ablak, tükörlap metszik, formálják és gazdagítják nála a képteret. Az ábrázolt alakok betöltik a vásznat, anélkül hogy túlzásúfólnák. Csak a két utolsó évben fordul távolabbi perspektívák felé – a „Dunai homokszállítók” és a „Hajókóvác” tanúskodnak róla. S legszebb képén, a „Nemzedékek”-en, a háttérben szereplő tükör egyszerű mélységet jelent. Szereti a merész elvágásokat, s bizvást élhet is velük: egy kéz, egy szem olyan egészet szimbolizálóan élettelen nála, a kép oly egységbe tömörült vízió, hogy elmetszett alakjai sosem hatnak csonkán. Idegesen mozgalmas, kifejező a rajza – mindig éber érzékenységgel fogja fel és vetíti papírra témáját. Nincs eleve meghatározott rajzolási modora; a vonal nála értelmes odaadással, szerelmes gyöngédséggel írja körül az ábrázolt tárgyat. Meglepően gazdag grafikus változatokban. Kis akvarelljei néha japán fametszetek kifinomult színfolt-kezelésére emlékeztetnek, festészete alakít és mesél, de kezdő korszakának illusztratív szándéka fokozatosan tiszta festőiségben oldódik fel. Így halad ernyedetlenül tovább kiteljesülése útján.

Legutolsó képe, az „Anyá”, fejlődésének egy új etapját jelzi. Az előző évek gyöngyházszín ezüstös szürkületét a hajnalhasadás meleg rózsaszíne töri át. A halál ugyan esthajnalra pecsételte ezt a pirkadást – de Derkovits Gyula halálát nem tudjuk kellő pillanatban elértkezett befejezésül elfogadni. Szörnyű véletlennek, vak balesetnek érezzük. Az egész nagyok közül sokan – Raffaello, Brueghel és annyi más – korán haltak el, de ha műveiket szemléljük, valami azt mondja bennünk: „ezek a boldogok elmondták utolsó szavukat, nincs tovább”. Derkovits Gyulának még maradt mondanivalója; mert a képein kifejeződő lélek gazdagabb és teljesebb volt alkotásainál is. S éppen ebben az emberi lélekben, ebben a lírában rejlik Derkovits

sajátos nagysága. Lelki magatartása emeli ki többi, festőileg vele egyenrangú, sőt talán nálánál e téren még különb kortársai közül. Kiváló művész lévén, ő is maradék nélkül festői elemekre váltja mondanivalóját; de több a „csak jó” művésznél, mert lélekből fakadt alkotásai, tökéletes körforgásban, bennünk ismét salakaltalanul lélekké válnak. Nincs ezekben a képekben egy szemernyi sem, ami csak esztétikus, csak technika, csak érzéki gyönyörűség maradna. Minden ecsetvonás Derkovits Gyula líráját szolgálja, s ez a páratlan líra régi vallásos zsolozsmák egyetemességét hordozza magában.

Bár tisztára művészi megoldásaiban is sok az egyéni, eredeti festői felfedezés, de első látásra semmi forradalmasítót, semmi harcosságot, semmi elötörést nem érzünk munkájában, finom és előkelő, letompított és csendes inkább, mintsem hogy megdöbbentőnek, izgatónak, újnak nevezhetnők. S mégis őbenne ösmerjük fel leginkább minden képírónk közül az új művészet hordozóját. De nem osztályharcos magatartása, nem a témái avatják új művésszé. Számátlan festő festette a nyomort, a szegénységet; sokan akarták képeiket a társadalmi harc, a forradalmi agitáció szolgálatába állítani. Derkovits azonban nem „nyomorfestő” és nem is agitátor. Nála az ember elválaszthatatlanul egy az alkotásával, mint Fra Angelico vagy akár a kőkorszak barlangját rénszarvasokkal benépesítő ősember. Mindig azt festi, amit hittel és ösztönnel a legfontosabbnak, az egyetlen fontosnak érez *saját életében*. Szánalma és szeretete felmagasztosul önérzetében. Mindig a nincstelenek szenvedését festi, de önmagát éli át minden nincstelenben; mindig önmagát festi, mert benne élnek és szenvednek mind a kissemmizettek. Ez a sokat kínlódott boldogtalan ember tulajdonképpen gőgös nagyúr, mert otthonos a saját világban és magában hordja a mindenséget. Ez volt az örülettel határos gazdagsága. Ez kötötte össze művészetében az emberiséggel és ez választotta el áttörhetetlen korlátokkal a mai társadalomtól, a mai emberek úgynevezett érintkezésétől. Mi mindannyian csak a felületünkkel tapogatózunk egymás felé, de gyökereink magányosak; külön kis szigetekre száműzött fák vagyunk, külön kis töredék-világok lakói. Derkovits világa minden szenvedőké. Ennél aligha akadhat nagyobb számú és szorosabb emberi közösség. Ő az, aki valóban magában hordta és megtestesítette osztályát; de a proletariátus az ő számára nem „vállalt feladat”, társadalmi meggyőződése nem didaktikusan előadandó eszmei tartalom, nem lázító „tendenzművészet” az övé; ő az, aki: és önmagát festi - ő az, aki *mindenki*: és mindenkit megrendít. Mert a régi francia mondást ma tán így szabad átkölneni: „grattez le riche et vous trouvez le proletaire”. A mai világmegrendülésben még a leggőgösebb gazdagot is összeköti valami a proletárral s ez a bizonytalan holnap félelme. A háború előtti életben nem csak a jólét választotta el a gazdagot a szegénytől, de még inkább a biztonság adta hatalom és függetlenség tudata, a másokra nem szoruló önhitt magányosság. Ez a korlát megroppant. Senki sem akar többé magányos lenni s még a legkeményebbek is hitet és összetartozást áhítoznak lelkük mélyén. Hogy ezek a törekvések ma még a fajgyűlölet, az osztálygyűlölet képében jelentkeznek: nyilván azért van, mert emberi gyöngeségünk, hogy szoros közösségbe mindig csak valaki vagy valami *ellen* tudunk verődni. Derkovitsot, az embert, nem ösmerem eléggé ahhoz, hogy tudatos szándékát tolmácsolhassam, de

sejtem, hogy harcos proletárnak vallotta magát. Művészete azonban túlszárnyalja az ember szűkös tudatát; úgy leheli ki magából az egyetemes szenvedést, mint a liliumok az illatot, mint Assisi Szent Ferenc legendája az alázatos szeretetet. Még a tárgyak, a mindennapok szürke és szerény kellékei is megújíhódt ősi értelmében jelennek meg képein. Érezzük az ábrázolt vésőn, kalapácson, cserépen azt a meghittséget, amely gazdájukhoz fűzi őket. Szorosan Derkovits életéhez tartoznak, szerepük nem a csendélet-rekvizitumoké. Jelentősek, mint Giotto Úrvacsoráján az asztalon heverő cipó, mint páasztornépek ékítményein az állatmotívumok. Egy szegényes élet nélkülözhetetlen kincsét jelentik.

Derkovits egyéni lírájában inkarnálja osztályát és annak életét s mivel semmi sem közelíti meg jobban az általánost mint az, ami valóban és legmélyebben egyéni: saját életének nagy megrendülései emelik túl mondanivalóját a társadalmi kategóriákon. Derkovits önmagát szereti felebarátjában – ezért tud szépséget, tiszta, sőt érzéki gyönyörűséget kicsiholni a nincstelenség ábrázolásából. Képei kényszerítenek; az ő szemével látjuk, hogy milyen nagy ígéret, bizakodó nemes hit rejlik a csorba tányérok, kuporgó gondok, görnyedő munkák és fájdalmas anyaság világában. A meztelen emberi lélek átcillan a kifosztottság fátylán s a jóllakott ember szégyenkezik. Forradalom ez vagy őskereszténység? Annyi biztos, hogy szeretet és emberi közösség felé vezető út. Derkovits művészete nem hirdet tendenciákat. Előfutárja ő egy új vallásos művészetnek, amely valósággá váltott transzcendenciát, testté valósult eszmét követel; amelynek világszemlélete a lírai közvetlenség, mert a közösséget emberi tulajdonsággá és az egyént egyetemessé avatja.

Lesznai Anna: Derkovits Gyula. 1894–1934. (Századunk, 1934. dec. IX. évf. 10. sz. 402–404.)

A GRAFIKAI HAGYATÉK KIÁLLÍTÁSA A TAMÁS GALÉRIÁBAN – 1936

A tragikus körülmények között meghalt Derkovits Gyula hátramaradt grafikáját mutatja be a Tamás Galéria. Tollrajzok, tus- és olajvázlatok teszik változatossá a terem falait. A műveken még érezzük a művész kezének melegét és a problémák, amelyeket papírra vetett, a ma problémái, sorsuk nem az elmúlásé, a túlhaladottságé, hanem az életé. Úgy hatnak ezek a művek, mintha egy elgyötört, agyonkínzott lélek vallomásai lennének a társadalomról és az emberi sorsról. Derkovits Gyula harcos egyéniség volt, a szegénység és a nyomor harcosa. Ez az egyéniség azonban sohasem lépett ki a műterem falai közül, nem lett demagóggá, megmaradt mindig művésznek. A szenvedés és az éhség betegé tették testét, elgyötörték a lelkét. Művészete azokról beszél, akiknek szenvedés az élet, a reményvesztett, munkában agyonkínzott embertársairól. A nyomorba süppedt társadalmi osztály mellett mintegy ellentétül hatásosan vonultatja föl a jóléttől elhárjasodott gazdagok alakjait. Emellett a fanyar tartalom mellett olyan művészi érték csillog, hogy elfeledteti velünk a tárgy szomorúságát. Néha magával ragadja a szenvedély Derkovits Gyulát, a papíron végighasít a toll vagy az irón, és ilyenkor az erő és a lendület szüli a képet. Másutt viszont a

gyengéd lírai érzék teszi lággyá a vonalak játékos ritmusát. Derkovits Gyula grafikai gazdag művészi értéket képviselnek nemcsak a művész munkásságában, hanem a magyar művészettörténetben is.

(B. P. L.) [*Balás-Piry László*]: *Derkovits Gyula grafikai anyagának hagyatéki kiállítása.* (Nemzeti Ujság, 1936. jan. 4. - 14.)

Derkovits Gyula után tekintélyes rajzbeli hagyaték maradt, amely legnagyobb részét sohasem szerepelt kiállításon és ezért teljesen ismeretlen műve a fiatalon meghalt szerencsétlen nagy művészeknek. A Tamás Galéria most jelentős részüket bemutatja: összesen ötvenegy rajzot, huszonhárom rézkarcot és a fametszetű Dózsa György sorozatnak tizenegy lapját. Bűvös színharmóniáitól és festői előadásától elvonatkoztatottan sem kevésbé érdekes művész Derkovits. Az árnyékolás nélkül való kontúrra, a rajzolás vékony vonalbeszédére szorítkozva is meg tudja ragadni a néző érdeklődését és magával tudja vinni a nézőt az ő sajátos világába, a proletár lázadónak keserűséggel és csendes daccal telítődött életszemléletébe. Úgyszólván minden rajz egy-egy lázadó mozdulat az ellen a rém ellen, amely a szegény embert különös könyörtelenséggel nyomja: a törvény ellen és emberi megszemélyesítői: a csendőr, a bíró, az ügyvéd, a pap ellen. Nagy indulat feszengett ebben a szegény festőben, aki halk szavúnak született és halk szenvedéssel hordta nyomorúságos életének nehéz keresztjét. Inkább mint képeiben, amelyekben festőiséggé ömlött, meg rajzaiban jutott szóhoz ez az indulata. Ahogy végigsétál előttük a néző, szinte hallani véli a művész zsörtölődését, elrekedt kifakadásait kora és minden kor életberendezésének igazságtalanságai ellen. Minden emberi megjelenési formák közül a kövér ember, az elhízott embertömeg volt Derkovits szemében a leggyűlöletesebb. Ennélfogva kövérnek, zsírral béleltnek, felfuvalkodottnak ábrázol mindenkit, akit szerepénél és a neki jutott hivatása miatt gyűlöletesnek érez: a kapitalistát, a bírót, a szónokot, az ügyvédet, a papot. Rajzai a karikatúra partján járnak, de még nem karikatúrák, egyrészt azért, mert mély erkölcsi felháborodás kifejezői, másrészt mert túlzásaikban sem torzítják el a valóságot. Jobbára gyors vázlatok, tollal és ecsetnyéllel készült rajzok, de sokszor jelzés mivoltukban is tele vannak jellemző és kifejező erővel. Érdekes és finom munka néhány gouache-vázlata is. Mintha rajtok kezdődnék Derkovitsnak az a színes korszaka, amelyet korai halála annyira az elején zárt le. Rézkarcai közül különösen a két nagyméretű emelkedik ki: a „Halottsiratás” és a „Menekülők” című. Nyers előadásukban hatalmas kifejező erő szorul meg. Megragadóké félelmességükben a Dózsa-sorozat fametszetei.

(e. a.) [*Elek Artúr*]: *Derkovits Gyula rajzai és grafikai munkái.* (Ujság, 1936. jan. 4. - 9.)

Ezúttal a nagy művész hagyatékának grafikai anyaga került a Galéria falaira és vitrinjeibe. Egyetlen csendes képe sincsen Derkovitsnak, minden műve, még a leg-

kisebb, leegyszerűbb rajza is ordít, küzd, üt, vádol vagy legalábbis: állít. Alig van magyar festő, aki ennyi véleményt tudott volna képszerűen manifesztálni. Derkovits harca nem vonalakra és színekre fordított próza, nem tételek és szavak illusztrációja, hanem megkapó, igaz ósalkotás. Még a szimbolikus rajzaiban sem fordít szöveget képpé, a jelkép nem mankója, hanem lényege a kompozíciónak. Derkovits minden műve igaz, százszázalékosan művészi megoldása az új mondanivalónak.

(P-i J-ó) [Pálmai Jenő]: A Tamás Galéria Derkovits-kiállítása. A Tamás Galéria Derkovits-kiállítása. (Az Est, 1936. jan. 5. - 9.)

A Tamás Galéria, a korán elhunyt Derkovits Gyulának első és állandó támogatója, talán fölfedezője is, kegyeletes kötelességből most nyilvánosságra hozza Derkovits Gyula grafikai hagyatékát. A kegyelet a festő emlékének szól, a kötelesség az özvegygel szemben áll fönn, aki kénytelen megválni a már mai is műértéket képviselő anyagtól. A haladó művészet vonalában fekszik Derkovits Gyula grafikája. Gúnyoló szándék nélkül kelt mosolyt, vagy pedig az ellenkező értelemben, borzalmat, megbotránkozást, szomorúságot. A tömegnyomorról, a céltalan robotról följegyzett kompozíciói, e jelenségek naturalisztikus őszinte megörökítései adják a különös tehetségű Derkovits Gyula lelkivilágának magyarázatát. A tragikus végű fiatal festő tehetségét, elhivatottságát már megállapította a ma szakvéleménye, a most széthulló grafikai anyag a jövő ítéletét várja bizalommal.

(b. m.) [Boross Mihály]: Derkovits Gyula grafikai hagyatéka. (Esti Kurir, 1936. jan. 5. - 10.)

A korán elhunyt nagy művésznek, Derkovits Gyulának ezúttal grafikai anyaga került a Tamás Galéria falaira és vitrinjeibe. Hagyatéki kiállítás ez, amelyet azonban nem lehet csak kegyelettel nézni. Halott művész élő művészete szól a kiállított rajzokról, melyek hol ránk förmednek, vádolnak, gúnyolnak, panaszkodnak és mindig szigorúan grafikus érvekkel, élő hangon mondanak véleményt az életről - rólunk. Sok újat mi már nem mondhatunk a tragikus végű zseniális festőről, mindezt, keserves fájdalomkra, posthumus rajzai mondják el.

(-lle) [Relle Pál]: Derkovits Gyula grafikai hagyatéka. (Magyar Hírlap, 1936. jan. 5. - 14.)

Akik jól ismerik a korán tragikusan elhunyt Derkovits Gyula művészetét, azokat is meglepetés várja a Tamás Galéria holnap megnyíló kiállításán, ahol a művész grafikai hagyatékát mutatják be.

A rézkarcok, metszetek és a főleg a tollrajzok között váratlanul sok ismeretlen került elő, s ezek egészen új vonásokkal gazdagítják a művész portréját.

Itt láthatjuk először a híres Dózsa-sorozat öt képét Derkovits Gyula által rézbe karcolva. A nagyszerű fametszetek robbanó ereje feszíti ezeket a lapokat is. Az elkeseredett, könyörtelen szatíra, ami Derkovitsot jellemezte, néhány tollrajzán szólal meg legleplezetlenebbül. Néhol georggroszosan kegyetlen a gúny anélkül, hogy mint annyian mások, a nagy német rajzoló technikáját utánozná. Művészi értékük mellett egy élet és egy kor sokszor megrázó dokumentumai is ezek a rajzok.

(*m-i*) [*Mihályfi Ernő*]: *Derkovits Gyula grafikai hagyatéka a Tamás Galériában.* (Magyarország, 1936. jan. 5. - 13.)

Derkovits Gyula grafikai anyagának hagyatéki kiállításával kezdte meg új esztendejét a Tamás Galéria. Részen egyéb kiállításokról ismert rajzait látjuk viszont, nagyrészt azonban eddig még kiállításra nem került alkotásaiban gyönyörködhetünk. Ezek a rajzok tulajdonképpen egy nagy művész jegyzetei arról, amit látott. Éppen ezért sokszor közvetlenebbül hatnak, mint a kész műalkotások. Minden egyes munkáján ott a határozott, a megalkuvás-nélküli állásfoglalás, a szocialista alkotóművész látásának megnyilatkozása elmélyítve a művészet életteremtő erejével. Sajnos maga a művész, Derkovits Gyula már nem él. Elvitte a szegénység, a gond, az éhezés és a proletársors, amely ellen minden alkotása mélyeséges és magával ragadó lázadás. Az egyetlen magyar festő volt, aki soha, egy pillanatig meg nem alkudott, akiben *élet, művészet, meggyőződés egyetlen fogalommá erősödött*. Most megindultan állunk alkotásai előtt és újra meg újra megállapítjuk, hogy a legnagyobb proletárfestők egyike volt, és az első, aki megmutatta, hogyan kell művészetet és világnézetet úgy kifejezni, hogy sem az egyik, sem a másik ne kisebbedjen tőle, sőt egymást kiegészítve és felerősítve hirdessék a művészi és emberi gondolatokat.

szp. á. [*Szélpál Árpád*]: *Derkovits Gyula...* (Népszava, 1936. jan. 5. - 4.)

Derkovits Gyula grafikai. Ugyancsak ma délelőtt nyílik meg a Tamás Galéria kiállítása, amelyen Derkovits Gyula válogatott grafikai hagyatéka kerül bemutatásra. Ceruza- és tollrajzok, tus- és gouache-festmények, rézkarcok és szénrajzok változatos sora tanúskodik a nemrég elhunyt modern művész kivételes tehetségéről, amely színek nélkül, a tónusos vagy pusztán vonalas kifejezés fehér-fekete művészetében is frappáns módon nyilatkozott meg. Különös ellentétek egyesültek Derkovits Gyulában: apostoli áhítat - lázadó vadsággal, álmodozó lágyság - szenvedélyes erővel. S ugyanezeknek a tényezőknél kereszteződése érzik egész művészetén. Halk fátyolos színek mögött felhorgadó forradalmi tartalom, hétköznapi valóság közönséges motívumai - valami melankolikus zengésű, költői átiratban, dosztojevskiji sejtelmességben. A nyomor, az elnyomottság, a megalázottság, a munka és a szenvedés az ő csodálatos finomsággal

„írott” vonalaiban, ezüst-, szürke-, rózsaszínű vízióiban szinte angyali glóriát kap. Minden különösebb pátoz nélkül, olyan természetes magátólértődöttséggel, ahogy a piszkos földből kivirágzik a harmatos, tiszta tavaszi primula. Nagyon hasznos és okos dolog volt Derkovitsnak ezt a jórészt ismeretlen lapokból álló hagyatékát kiállítani. A szép és értékes kollekciónak közelebb visz a művész megértéséhez, jelentőségének teljesebb felismeréséhez s igaz gyönyörűséget szerez minden műértőnek.

-io. [*Carpaccio / Kárpáti Aurél*]: *Derkovits Gyula grafikai.* (Pesti Napló, 1936. jan. 5. - 16.)

Derkovits Gyula rajzai. A Tamás galéria új kiállítását a korán elhunyt nagytehetségű Derkovits Gyula emlékének szenteli. Nagyobb rajzait, toll- és íróvázlatait mutatja be válogatott sorozatban. Ezekon az érdekes stúdiumokon a művész ugyanazt a jellemrajzot adta önmagáról, mint a nagy képein. Harcos és keserű ember agitatív képzelettel és mondanivalókkal. Meggyőződéses művész, akinek alkotó kedve számára a rajz is szociális probléma, melyet bravúros vonalbeli megoldással vetít fel.

(8 Órai Ujság, 1936. jan. 8. - 2.)

Derkovits Gyula grafikai hagyatéka. A Tamás Galéria a korán elhunyt nagytehetségű művész grafikai anyagából rendezett kiállítást. A közvetlen rajzokban Derkovits politikai pártállása sokkal erőteljesebben jut kifejezésre, mint nagyobb lélegzetű festményeiben, ahol a művészi elképzelés mindig szerencsésen fölébe kerekedett irányzatosan tüntető mondanivalóinak. De ha ettől eltekintünk, meg kell állapítanunk, hogy kevés magyar művész tudta a karcoló tűt, a tollat olyan markáns erővel vízióinak szolgálatába állítani, mint Derkovits. Rézkarcai, különböző technikájú rajzai igazi mesterművek, nem egy közülök Daumier megrendítő szatirikus lapjaival vetekszik.

(Budapesti Hírlap, 1936. jan. 10. - 11.)

Derkovits Gyulának, a két éve halott festőnek hagyatékából egyre-másra kerülnek elő az eddig ismeretlen kincsek. Most a Tamás Galéria mutatja be hátrahagyott rajzainak hatalmas anyagát, amely azonban nemcsak mennyiség, hanem minőség szempontjából is hatalmas. Ezek a futó vázlatok, tollal, ceruzával vagy szénrel odavetve, még erősebben alátámasztják Derkovits festői jelentőségét, mert olyan rajzkultúráról tesznek tanúságot, amely önállóan is előkelő helyét jelölhette volna ki művészetünkben. Sőt az európai művészetben is, mert Derkovits, mint szociális témák keserű rajzolója, egyenesen Georg Grosz mellé sorolható. Rézkarcai, de különösen fametszetei közt is akadnak egészen kivételes értékű darabok, de az igazi Derkovits mégis tusfestményein, nagy képeihez készült vázlatain és színes rajzain mutatkozik meg. Az

utóbbiak közt van önarcképe, amely mint rajz és mint emberi dokumentum egyformán döbbenetes erejű.

(f. j.) [Fóthy János]: *Derkovits Gyula rajzai.* (Pesti Hirlap, 1936. jan. 10. – 10.)

ÍRÁSOK A DÓZSA-SOROZATRÓL

Derkovits Gyula Dózsa-sorozata

Derkovits Gyula egyik utolsó kívánsága teljesül ezzel a könyvvel. A Dózsa-sorozatot a nép számára alkotta ez a nagy festő. Kötetben akarta kiadni, a magyar munkások és parasztok számára. Általában nekik szánta minden színfoltját és minden ceruzavonását. Nekik dolgozott, értük élt és értük halt éhen. Sorsának egyik legtragikusabb körülménye volt, hogy nem érthette meg azt az időt, amikor munkái eljutnak a néphez. Amíg élt, az entellektüelekhez is alig jutottak el. Éhen kellett halnia, hogy felfedezzék. Halála után fél évvel „érkezett be”, az Ernst Múzeum nagy kiállításán.

Mint – néhány személyes ismerősetől eltekintve – mindenki, sajnos én is csak ezen a kiállításon ismertem meg művészetének igazi nagyságát. Előbb csak néha láttam egy-egy képét, progresszív művészcsoportok kiállításain. Alig keltettek feltűnést, nem beszéltek róluk, és főleg nem vették őket. Ha jól emlékszem, tíz évvel ezelőtt láttam először Derkovits-képet. Azon a tárlaton az ő képe volt az egyetlen, mely megragadott, és melyet sohasem felejtettem el. „Utolsó vacsora” volt a címe. Az asztalt munkások ülték körül. Mély, keserű szomorúság áradt ebből a festményből, az alakok olyanok voltak, mint egy levert felkelés megalázott hősei. Később, esztendőik múlva időnként eszembe jutott ez a kép, és egészen különös megnyugvással gondoltam arra, hogy van Magyarországon egy művész, aki így fest és így érez. Időnként egy-egy újabb képe megerősítette bennem ezt a hangulatot, azután elkövetkezett tragikus halála, majd a nagy kiállítás, a nagy és teljes megismerés szinte ujjongó élménye.

Nem az én feladatomban annak kifejtése, hogy mit jelent Derkovits művészete a magyar festészet és grafika fejlődésében. Ez a képzőművészet szakembereinek dolga, akik halála után egyhangúan megállapították, hogy a modern magyar művészet egyik legnagyobb zsenije volt. Én arról szeretnék beszélni: mit jelent Derkovits Gyula a magyar nép számára. Ő volt első és sokáig egyetlen szociális festőnk. A művészet az ő számára nemcsak szín- és formaproblémák, hanem emberi problémák megoldását is jelentette. A fény és árny festői küzdelme nála a társadalmi fény és árny emberi küzdelmévé szélesedett. Az elnyomottak és megalázottak, az éhezők és fázók, az ellenállók és harcba indulók testi és lelki világát elevenítette meg, rácafolva a nyárspolgárok előítéletére, hogy magasrendű képzőművészet és mondanivaló nem fér össze. Derkovits piktúrája olyan légiesen átszellemült, mint a zene, és mégis tele van valósággal, éles és kegyetlen igazsággal.

A munkások és parasztok keserűsége és reménye él festményein, rajzain és metszetein. Állandó feszültség van bennük – mint a nép életében. Még a csendéletei

sem csendesek: az ellentétek küzdelme ad nekik rendkívüli erőt. Egyik csendélete például ebből áll: ablakpárkány, rajta kiszáradt, kemény kenyérdarabok, zúzmarás ablak és az ablakon túl két csendőrcsákó és szurony halvány árnya. De vannak lírai képei is, önarcképei. Az egyikben tigrist látunk, amint ketrecében mohó, érzéki boldogsággal fal fel egy darab húst. A ketrec előtt a festő beesett, sápadt arca látszik, égő szeme megbabonázva, irigyen mered a hústra. Más képein a munkások élete bontakozik ki, minden vonatkozásban és minden hangulatban. Munkás festette ezeket a munkásoknak. Derkovits közülük került ki, de nem maradt meg „őstehetség”-nek. A mai őstehetség-kultusz a felbukkanó tehetséges munkás- és parasztfestőket nem engedi tanulni és fejlődni, megtartja őket „primitív”-nek, egzotikus különlegességnek, és természetes tudatlanságukat, kezdetlegességüket csemegeként szolgálja fel a közönségnek. Ez a furcsa „népi” törekvés, mely mostanában eléggé divatos, éppen olyan népellenes, mint amilyen művészetellenes. Derkovits, a munkás nem akarta primitívségével szórakoztatni a sznobokat, hanem ellenkezőleg, a kultúra és tudás minden csiszolt és finom eszközt megvásárolta, hogy a nép szolgálatába állítsa. Ez a döntő különbség az őstehetség és a nép igazi művésze között.

Zsenijének legnagyobb teljesítménye, lelkialkatának, világszemléletének legtökéletesebb összefoglalója az „1514”, a Dózsa felkelés fametszetsorozata. A magyar parasztság vértanúsággal végződő hősi megmozdulásának ereje és tragikomikuma talán még lenyűgözőbben bontakozik ki ezen a tizenegy fehér lapon, mint Eötvös József hatalmas történelmi regényében, mely ugyanerről szól. Dózsa György és elgyötört népe felkelésében és borzalmas, vandál leveretésében találta meg Derkovits Gyula élete legnagyobb témáját. A magyar nép lelkében ma is él a Dózsa emlék – ezt a soha el nem múló emléket véste fába Derkovits. Ezt tartotta főművének. Most végre teljesül vágya: az „1514” eljut azokhoz, akiknek alkotója szánta.

Bálint György (Derkovits Gyula: 1514. 11 fametszet. Budapest, 1936. 5-6.)

A Dózsa-sorozat fametszetei

Derkovits Gyula művészetét modern „szegények bibliájának szánta. Hadd lássák meg benne a tömegek saját sorsuk elviselhetetlenségét, s hadd eddze őket a felismerés harcra. A kiváltságosok pedig hadd döbbenjenek jobb belátásra, vagy hadd vesszenek az öntudatra ébredt nyomorultak ostroma alatt. Ezért merítette témáit majdnem mindig a munkások, nyomorgók, elhagyottak, szenvedők, éhezők és fázók világából.”

Ártinger Imrét idézzük, aki Derkovits Gyula művészetét kitűnő monográfiában méltatta. Derkovits szemében a művészet a szocialista világnézetről hitet valló szellemi tett volt, az új ige hirdetése, fáklya, amely az elnyomatás és kizsákmányolás éjszakájában volt hivatva világot gyújtani. Ezért tartotta annyira szem előtt, hogy a képnek vagy rajznak már a témája is a proletariátus életéből való legyen. Ám Derkovits nem érte be a proletárellet alakjainak és tényeinek tárgyilagos ábrázolásával. Nemcsak látta, figyelte, de vérzően, keservesen át is szenvedte ezt az életet.

Mentől érettebb művésszé fejlődött Derkovits, annál behatóbb, részletezőbb képét itatta és gyúrta át ezzel a kifejező indulattal. Ábrázolásának expresszív hevülete egyre mélyebb és szövödményesebb erzetű formában áradt szét, anélkül hogy eleven ereje csökkent volna. A festő Derkovits egyre finomabban és éppen ezáltal egyre dúsabban élt a kifejezés színes jeleivel. Lehet, hogy a grafikus is eljutott volna a stílusnak erre a fejlődési fokára. A Dózsa Györgyért és az 1514-i parasztlázadásért lángoló fametszetek korábbi keletűek. Bennök a szociális együttérzés hevülete még egészen szilajon, mondhatnók vadul ragadja magával az ábrázolást. A fametsző Derkovits együtt lázad a lázadókkal, együtt dühödik és lendül velök az elnyomók ellen, és együtt szenved el velök a leveretés szörnyűségeit. Ősi hatalmi indulatok fékevesztett, gyilkos elszántsága hasítja, tépi, vagdossa a formát, szilánkos, cafatos darabokra. A fekete-fehér ellentétéből csupa hirtelen összecsapás robban. A látomás drámai izgalma annyira heves, hogy a történelmi esemény képei véres jelenné váltan döngetik szívünket.

Az ábrázolásnak ez az indulatos formai taglejtése expresszionista vonás. A fametszetek stílusa sommásabb, egyenetlenebb, mint Derkovits későbbi festői teljessége, de meggyőző erőben sokkal közvetlenebb annál.

Minden társadalmi válság mélyén a hatalmi érdekek primitív, nyers ellentéte feszül. Csak a „vagy-vagy” számít. A Dózsa-lázadás érzelmi és eseménybeli brutalitásában két fél állott szemben egymással életre-halálra. Ez a szembenállás nem tűr meg semmiféle közbenső árnyalatot, semmiféle kertelést vagy simítgatást. Aki bírta, marta. Tehát képszerűen megláttatni és átéreztetni is csak egészen elemi tagozású ábrázolás révén lehetett. Ilyen elemi tagozás a fehér-fekete árnyalattalan, éles ellentéte. Fából késsel kimetszett, kemény rajzolatú, egyszerű formák kellettek ide.

Félelmetes erejű látomások. Nem egy van közöttük, amelyben az alakok emberfölötti távlatok magasságába érnek. Vagy amelyen a vonalak, foltok ütemes lendülete roppant ívekben hullámszik végig a felületen. Vagy ahol a tömegek csatára szánt, ordító kétségbeesése, szabadságra törő rohama úgy viharzik, mint „eget-földet rázó mennydörgés”. Vagy ahol a fekete és a fehér lobogó egybefonódásából a borzalmak pokoli ceremóniája kél, nagyobb dicsőségére sötét hatalmaknak.

De hát kell-e, szabad-e egyáltalán ezeket a fametszeteket tovább méltatni, magyarázni? Minden további esztétikai hozzászólás fölösleges fontoskodás volna. Vétkeznék, aki ezekkel a véres valóságot idéző látomásokkal finomkodó kritikai légtornászmutatványokra lendítené magát. Itt egészen másról van szó, nem esztétikai inyenckedésről. Hogy miről, azt a Dózsa-fametszetek elég világosan példázzák.

Kállai Ernő (Derkovits Gyula: 1514. 11 fametszet. Budapest, 1936. 7-8.)

Derkovits Gyula: 1514. Végre eljut a nagyközönséghez Derkovits Gyula főműve, a „Dózsa-sorozat”. Amikor röviddel tragikus halála után kiállításra került ennek a nagy művésznek hatalmas hagyatéka, a Dózsa felkelést ábrázoló tizenegy gyönyörű fametszet keltette a legnagyobb hatást. Masereel híres fametszet-sorozataival vetkszik a Dózsa-ciklus, mely valami egészen új, mélyen tragikus szemléletet hozott.

Lenyűgöző monumentalitással eleveníti meg Derkovits ezeken a komor, fekete-fehér lapokon a magyar parasztság kétségbeesetten heroikus megmozdulásának lendületét és drámai elbukását. Komor feszültség tölti meg ezeket a lapokat. Stílusuk egészen új, egyedülálló. Nemcsak elődei hiányoznak a magyar grafikában, hanem még utanzói sincsenek, nem is lehet utánozni. Derkovits arra szánta ezt a sorozatot, hogy mappa formájában a nyilvánosság elé kerüljön, Ezt nem érhetette meg: *életében még kiállításra sem került a tizenegy remekmű.* Most végre megjelent a mappa, végre megindulhat ennek a nagy magyar műnek az útja a magyar tömegek felé. A sorozathoz *Bálint György* és *Kállai Ernő* írt bevezető tanulmányt.

(Magyarország, 1936. jún. 3. - 10.)

A halála után halhatatlanná lett festő legnagyobb grafikai munkája e Dózsa-sorozat. A munkás-festőember lelke mély szólamokban rezonál a Dózsa-tragédiára. Alakjai mind férfiak. Súlyos parasztkézek markolása, lábak döngése, kapudöngetés, ordítás és halálhörgés közepette legmélyebb szólam a megkoronázott Dózsa döbbenetes hallgatása. Az elnyomás és felszabadulás témája nehéz *művészi* feladata, amelyet Derkovits vérségi alkata és életkörülményei folytán *őszintén* tudott megoldani. Önvallomás e sorozat. Mindezekon kívül és felül hatalmas művészi erővel jelenít, stílusa eggyé válik a mondanivalóval. Oly erény ez, amilyen csak a nagyoknak adatik meg. Előadásmódja a híres Masereelt juttatja eszünkbe, de annál keményebb, inkább telített és nem utolsósorban őszintébb. Valósággal izzanak a fehér és fekete foltok lapjain. Munkássága a magyar grafika történetében fontos állomást jelent.

Sajnos nálunk a különben is mostoha gyermeket, a grafikát a köztudat még mindig nem ismeri el a festészettel egyenrangúnak. Pedig jó grafikai alkotáshoz kell annyi munka, mint ugyanolyan, sokszor még nagyobb méretű szintén jó festményhez.

Gy. Sz. B. [Gy. Szabó Béla]: 1514. Derkovits Gyula tizenegy fametszete. (Gondolatkiadás.) (Magyar Út, 1936. aug. 1-15. V. évf. 15-16. sz. 7.)

A könyvnap alkalmából jelent meg Derkovits Gyula Dózsa-sorozata. Derkovits művészete fölötté áll a mai, mindjobban klasszicizálódó, nyugalmat kereső és a keresést, a kutatást mindjobban elvető, „leszűrődő” magyar képzőművészetnek, elsősorban azért, mert ez a 11 fametszet nem a kiváltságos százak részére, nem a művészeti ínyencek és sznobok kielégítésére irányul, mint a képzőművészeti termékek 99%-a.

Derkovits élete a teljes proletársors. Asztalos volt és - mint asztalos és festő együtt - nyomorgott és éhezett, az éhenhalásig. De minden nyomorúság csak arra volt alkalmas számára, hogy kialakítsa és elmélyítse a kizsákmányoltak iránti szolidaritását, hogy kiálljon értük.

Egyik legnagyobb tette, kiállása Derkovitsnak ez a Dózsa-sorozat. Itt nyil-

vánul meg maradék nélkül az ő világnézete, ebben a sorozatban adta teljes mértékben saját magát és ezekben a fametszetekben volt képes 100%-ig összeegyeztetni tartalmi mondanivalói forradalmas erejét formai mondanivalói forradalmi, dinamikus erejével. Míg képei a dolog természetéből kifolyólag tematikailag is kevésbé mozgalmassak, bár telve a legmélyebb lírai érzékenyüléssel és a legtávolabbi perspektívákat megmutató emberábrázolással – de kevésbé erőteljesek és színeiben minden színessége dacára valami erőtlen finomság, belenyugvás és aszketizmus nyilvánul meg, kompozíciójának erőteljesen mozgalmassá rajzát és felosztását színeivel lecsökkenti, ezzel szemben *fametszetei a téma, forma és tartalom* teljes összhangjában felemelőbbek, látítóbbak és még sokkal inkább proletárhangúak, mint képei.

Nem a forma, a vonalak és foltok játéka, a fekete és fehér vibráló váltakozása volt az, amely megragadta Derkovitsot e fametszetek alkotásában. Derkovitsot az elnyomottak küzdelmeinek, felrugaskodni akarásának, lázadásának mélyeséges átérzése hevítette. A formák féktelen dinamikája, a fekete-fehér színessége és változatosága, egyszóval mindaz, ami annyira sajátossá és kifejező erejűvé, stílusossá és művészivé teszi Derkovits fametszeteit, mind csak eszköz volt arra, hogy azt a szánalmat és fájdalmat, amelyet Derkovits már gyermekkorra óta átélt, átértzett, mindazt az ökölbe szorított kezet, elnyomott és lefojtott elkeseredést, amelyet belőle az élet mint szenvedő félből, mint a „megalázottak és megszorítottak” egyikéből kiváltott, szinte explóziószerűen kirobbantsa magából. E fametszetsorozat lázongásában utat tört magának Derkovits egész életének és osztályának elkeseredése és az uralkodó osztállyal szembeni gyűlölete, változtatni akarása. Derkovitsot nem a mindenáron újat akarók, a „formai forradalmárok” láza, nem az elefántcsonttorony mindentől, élettől és valóságtól elvonatkoztatott heve lelkesítette. Ő az életből, az osztályharcból, a társadalmi igazságtalanságokból, a szenvedők iránti szánalomból és a letiportak felemelésének szándékából indult ki. De nála még sincs szó üres propagandáról, nincs szó e fametszeteiben, ugyanúgy, mint képeiben irodalmiságról, festőietlenségről. A téma, amely lázongó és mint téma irodalmi, így párosulva az ugyanolyan minőségű formával, tartalmat, művészi erőt nyer. A hatalmas gondolat, az elnyomottakkal való együttérzés, e vibráló erejű formában megjelenítve, egyedül adhatta ezt az átütő erejű művet, amely minden porcikájában egy kiállítás, a szenvedésnek, részvétnek és lázadásnak szinte állati üvöltése.

Fametszetei a Dózsa-féle parasztforradalom lángra lobbanását, küzdelmeit és a minden emberit megcsúfoló kegyetlen leveretését ábrázolják ugyan de csak tematikailag. Naggyá e művet éppen általános érvényűsége teszi. Amikor a parasztok felvonulását szemléljük, bizony érezzük a mai parasztság és proletárság forrongó nehézkes erejét. A két kaszás parasztfigura messze néző szemével a mába tágtítja perspektívánkat. De a legkifejezőbben mai mégis két tömegjelenete: az egyik parasztok a nemesi hadsereggel szemben, a másik a rácsot széttépő figurával. De mindegyik a mai valóság a történelem valóságán keresztül nézve: a történelem átvive a mába, a ma a történelembe – szintézis, amely a szemlélő gondolataiban kialakulva, lökést ad a cselekvésre.

Bán Béla: Derkovits Gyula fametszetei. (Szocializmus, XXVI. évf. 6. sz. 1936. 397-398.)

A grafika valamennyi technikája közül a fametszetnek van nálunk aránylag legkevesebb kiváló művelője. Annál kivételesebb és kimagaslóbb érték az a tizenegy fametszet, amelyet Derkovits Gyula a Dózsa-féle parasztlázadás emlékére alkotott. Ezek a fametszetet eddig csak kiállítások révén kerültek nyilvánosságra. Ártinger Imrének, a túl korán elhunyt művészről írt monográfiája természetszerűleg Derkovits festői munkásságát méltatta elsősorban, amely nemcsak számra több, de művészeti értékre is különb, mert érettebb, teljesebb a Dózsa-sorozatnál. A fametszetek látomásuk izgalmas drámai hevületével és szuggesztív kifejező erejével mindamelllett nagyszerű bizonyosságot tesznek Derkovits izzó szociális emberségéről és nagyra hivatott művésztaláról. Túl ezen a Dózsa-sorozat azért is fontos, mert hazai szemlélettel bizonyítja, hogy politikai célzat és a jó művészet igenis összeférnek egymással. Ami ezt illeti, a spanyol Goya, a francia Daumier és a német George Grosz meg Otto Dix után végre mi is kiállhatunk az európai fórumra: Derkovits Gyulának az 1514. évi parasztlázadás emlékét idéző fametszeteivel.

Mindenképp elismerésre méltó tehát, hogy a „Gondolat” az idei könyvnap alkalmából mappába gyűjtve kiadta a Dózsa-sorozat reprodukcióit. Kár, hogy a művész nem érthette meg ezt a kiadványt. Hiszen a Dózsa-sorozatot a nép számára készítette, és elejétől fogva az volt a terve vele, hogy reprodukciók alakjában közrebocsátja, elsősorban parasztok és munkások kezébe. A kiadó éppen erre a kevésbé szűk közönségre való tekintettel lehetőleg olcsóra kívánta szabni a mű árát. Ezért kellett a fametszetek méretét a reprodukciókban erősen lekcinyíteni. A kicsinyítés következtében az eredetiek vizuális hatalma, sajnos, csak letompítva érvényesül a reprodukciókon. A képzés lángoló fanatizmusa, szenvedélyes taglejtése az ilyen szűk felületen nem bontakozik ki a hozzávaló elemi erővel. Fogékony szemek és lelkek azért bizonyára így is fölérzik a fametszetek művészi és tartalmi jelentőségét. Ebben a két előszó is segítségükre lehet. Nagyon jó, ahogy Bálint György az „östehtések” népieskedő kultuszával szemben a munkás sorból került Derkovitsban a nép igaz művészetét méltatja:

„A mai östehtség-kultusz a felbukkanó tehetséges munkás- és parasztfestőket nem engedni tanulni és fejlődni, megtartja őket „primitív”-nek, egzotikus különlegességnek, és természetes tudatlanságukat, kezdetlegességüket csemegeként szolgálja fel a közönségnek. Derkovits, a munkás, nem akarta primitívséggel szórakoztatni a sznobokat, hanem ellenkezőleg, a kultúra és tudás minden csiszolt és finom eszközét megszerezte, hogy a nép szolgálatába állítsa. Ez a döntő különbség az östehtség és a nép igazi művésze között.”

m. p. [Mátyás Péter / Kállai Ernő]: Derkovits Gyula: 1514. (Magyar Művészet, 1936. XII. évf. 11. sz. 350.)

Derkovits Gyula tragikus halálú magyar festőművésznek méltó emlékkal áldozott a budapesti Gondolat, amikor az új magyar festői realizmus mesterének „1514” című fametszet-sorozatát a közönség széles rétegei elé bocsátotta. A tárgyilagos, korszerű

kiállítású mappa az „1514” eredeti, nagyméretű fametszeteinek kisebb másait tartalmazza. A tizenegy képhez Kállai Ernő írt előszót, magát Derkovits Gyulát pedig Bálint György méltatja. A sorozat egésze a Dózsa-mozgalom eseményeit foglalja össze. A nagy esztétikai műveltségű Kállai Ernő a viharzó képsorozatról írva azzal zárja cikkét, hogy „vétkeznék, aki ezekkel a véres valóságot idéző látomásokkal finomkodó kritikai légtornász-mutatványokra lendítené magát”. Bizonyos, hogy Daumier, Zille, Kollwitz, Grosz, Masereel körében Derkovits egyenrangú művész, aki a mai Európa grafikában élő arcképen a legjellemzőbb vonást húzta meg: Kelet-középeurópai parasztvalóság vonalát. (Hogy Derkovits milyen szorosan beletartozik a legnagyobb mai grafikusok sorába, kiadatlan ceruza- és tollrajzainak száza bizonyítanak. Ezek nélkül természetesen a Derkovits életművéről alkotott kép hiányos.)

Fiatal, küszködő magyar képzőművészeink, ha arra a kérdésre keresnek feleletet, hogy miképp’ lehetnének művészetükben magyarok, úgy, hogy a világhoz is szólhasanak, Derkovits életművében keressék a választ!

(m. j.) [Méliusz József] (Korunk, 12. évf. 4. sz. 1937. 347-348.)

DERKOVITS RAJZOK A TAMÁS GALÉRIÁBAN – 1937

Derkovitsot időnként ki kell állítani. Kultúrkötelesség ez, melyet nem lehet elég gyakran teljesíteni. Ez a tragikus sorsú nagy festő életében alig jutott nyilvánosságához. Pedig művészete mindig azt a célt szolgálta, hogy eljusson a legnagyobb tömegekhez. A magyar nép festője volt, anélkül hogy egy pillanatra is „magyaros” és „népies” akart volna lenni. Nagy festményei éppúgy, mint csodálatos fametszet-sorozata, az „1514”, a magyar nép szenvedéseit és harcos szándékait örökíti meg. Derkovits a népből jött, a népért dolgozott és a népért halt éhen.

A Tamás Galéria most kiállította a nagy művész egy sereg rajzát. Időrendben sorakoznak a falakon 1917-től 1934-ig. Itt vannak a kezdő Derkovits sötét, túlsúfolt és kissé merev krétarajzai, melyek csak itt-ott sejtetik a később majd kibontakozó nagy egyéniséget. Azután itt van egy sereg rajz Derkovits utolsó, hatalmas korszakából. Apró, odavetett vázlatok, tervek, tanulmányok, azóta már híressé vált nagy festményeihez, karcolatok, karikatúrák. Pár vonallal jelzett, félig elmosódott, fájdalmas vagy kegyetlen arcok, melyeknek pillantását nem lehet elfelejteni.

Dolgozó vagy tétlenül maguk elé meredő munkások, rongyos anyák vézna gyerekekkel a karjukon, rengő pocakú politikai szónokok, különböző hatósági közegek: ezekről szól a legtöbb rajz. Látomásszerű képek a valóságról. Derkovits a társadalmi valóság kegyetlenül kritikus felismerője. Tárgyilagosan szemléli ezt a valóságot, tárgyilagosan, de sohasem semlegesén. Ábrázolja, de minden vonásán, minden színfoltján érezni, hogy közben a megváltoztatását is kívánja. Harcos művész: ám ebben az összetételben a művészetén ugyanolyan erős a hangsúly, mint a harcon. Rajzai nemcsak társadalmi cselekedetek, hanem melleleg remekmű-törédekek is.

B. Gy. [Bálint György]: Derkovits Gyula rajzai. (Magyarország, 1937. okt. 23. - 9.)

Derkovits Gyula, az éhen halt festőművész lelkét mutatja be a Tamás-galéria holnap megnyíló grafikai hagyatéki kiállításán. Mintha a művészt a boncoló asztalra tették volna saját képei. Elmarad a vonalak mögött minden – a művész inasévei, a kezdő próbálkozások, a tehetség kibontakozása – a néző a halott művész gondolatai előtt döbben meg. Első rajzaiban csak a fekete-fehér misztikus játéka érdekli, a vonalak között önmagát keresi, még dadog, de tudja, hogy nagyon sok mondanivalója lesz. 1930-31-ben már Georg Grosz karrierje érdekli.

Ha nem lettek volna nálunk olyan szegényesek a viszonyok, a folyóiratok verekedtek volna ennek az élesen kritizáló művésznek minden lapjáért. Már 1917-ben a proletártemetés érdekli, hamarosan szembefordul mindennel, ami a társadalmat fenntartja. A szónokokat sokszor veti papírra. Mintha a hatalmas hasból bugyborékolnának fel a szavak és a nagyra kitátott foghíjas szájon a frázisok. A legmegdöbbentőbb a „Munkanélküli” rajza.

Hatalmas erőtől duzzadó test zuhan rá az ebédlőasztalra és a tehetetlenség elpusztítja a család életét. Haragszik minden „úrnő”-re, kegyetlen vonalakkal tölti ki rajtuk bosszúját. Ha nem kínlódott volna ez a művész olyan sokat az élettel, talán máshová ért volna el. Ezt mutatja „Sándor öcsém” és „Erzsi húgom” képe. Ott fekszenek holtan. A rajzon egyszerű vonások, a vonalakban is az éhség van. Mind a két kép a lélekbe markol. A leány feje fölött mirtuszkoszorú, de a művész csodálatos ereje mintha a fájdalom tüskés glóriáját varázsolta volna oda. Csak Goya tudott ilyen kegyetlen lenni. Nem véletlenség, hogy éppen ő jut eszünkbe. Derkovitsnak ereje és tehetsége olyan nagy, hogy a klasszikusokkal együtt emlegethetjük. A magyar művészet nagyon nagy értéket veszített el benne.

(p. ö.) [Paizs Ödön]: *Derkovits Gyula rajzainak kiállítása. (Az Est, 1937. okt. 24. - 9.)*

A Tamás Galéria kegyeletes ténye a holt festőművész irányában, hogy újból összegyűjti, fölkeres azokat a grafikai lapokat, amelyeknek nagy része még ismeretlen volt, s bemutatja a nyilvánosságnak. A Tamás Galéria volt az, amely annak idején az élő festő mellett állt, segítette kibontakozni a szárnyaló tehetséget, s ezzel a kiállítással csak hűségét igazolja, hitét erősíti meg Derkovits Gyula művészetében. Mert Derkovits Gyula művész volt. Nagy akarások lobogó lángja fűtötte, izzó dráma élt minden vonásában, soha sem alkudott meg s ami lelkében akár irányzatos hatást váltott ki, akár egyetemes gondolatot termelt, azt abban a brutális őszinteségekben vetette papírra, amiben csak a hivatott művész tud alkotni. Az egész galériát megtölti a mintegy százötven grafikai lap, s szemléltető képét adja 1917-től, a művész elindulásától haláláig befutott útnak. Igen érdekes gyűjtemény, megértő, művészszerető gyűjtők számára ritka esemény.

(b. m.) [Boross Mihály]: *Derkovits Gyula hagyatéki kiállítása. (Esti Kurir, 1937. okt. 24. - 11.)*

Időrendi sorban mutatja be a Tamás-galéria a csak tragikus halála után érdeme szerint megbecsült Derkovits Gyula rajzait, kis skicceit, karcait és fametszeteit. Javarészt apró feljegyzések, megrögzítései egy-egy pillanatnyi gondolatnak – emberfigurák éles, gyakran a kegyetlenségig menő meglátással. Aztán néhány tanulmány kisebb nagyobb méretben nagy vásznaihoz – valamennyi együtt majd két évtized érdekes fejlődésének a késői impresszionizmustól egészen addig a súlyos hatásokat és célokat kereső dekoratív művészet felé, amelyhez eljutott. Az ilyen kis dolgok gyakran többet és leleplezőbbet árulnak el alkotójukról, mint a beteljesített munkák. Ebben az esetben a leleplezés még szimpatikusabbá teszi a művészt, akinek harcoss és borús nagy képeit itt gyakran kemény csúfolódásba burkoltan ugyan, de világosabb kedély váltja fel. Tiszta és szép sokszorosított lapjai egészítik ki most teljessé a képet, amelyet a közönség a rajzsorozattal együtt erről az értékes és korán elvesztett művésztől alkothat.

(bl) [Bálint Lajos]: *Derkovits Gyula rajzai.* (Magyar Hírlap, 1937. okt. 24. – 8.)

A Tamás Galéria összegyűjtötte a fiatalon elhalt tehetséges festőművésznak, Derkovits Gyulának még ki nem állított rajzait és vázlatait. Derkovits eredeti egyéniség volt, aki sok vívódás után jutott el nagy piktúrájának egy-egy értékes alkotásához. Erről a belső küzdeletről, egy igazi művész műhelyének lassan érő munkájáról tanúskodik ezeknek a rajzoknak nagy része. Már ezért is érdekes a kiállítás. De a rajzok mint önálló grafikák is igen komoly művészi értékűek. Hajszálvékony tollrajzok, leheletszerű, alig látszó szellemet tükröznek abból a szegény, küszködő, napfénytől elzárt világból, amelynek nehéz és mégis költői naturalizmusát Derkovits festészete megszólaltatta.

K. [Kállay Miklós] (Nemzeti Ujság, 1937. okt. 24. – 28.)

Már évek óta kihullott az életből, de ha hagyatékából kiállítást rendeznek, mindig az ő művészete hat a legelevenebben. Most a rajzait láthatjuk a Tamás Galériában. Részben azokat, amelyeket már régebbi kiállításokról ismerünk, részben olyanokat, amelyek most kerültek először a közönség elé. A rendezés segítségére siet a nézőnek. Igen okosan időrendbe állították a kiállított anyagot az évszámok pontos megjelölésével. Így azután nyomon követhetjük Derkovits Gyula fejlődését.

A festő életéről és gondolatairól legtöbbször mindig vázlatok, grafikai följegyzései beszélnek. Egy kis rajz, néhány vonalnyi megjegyzés, egy kialakulóban lévő nagy művészi elgondolás odavetett vázlata gyakran többet beszél a kész alkotásnál. Többet beszél, többet árul el magáról a művésztől. Nemcsak műhelytitkokat, hanem gondolati titkokat is, sokszor olyanokat, amelyek különben örökre rejtettek maradnának. A művész sokszor vázol föl magának olyasmit, amelyből sohasem lesz alkotás, mert nem lehet, sokszor tesz olyan megjegyzést, amely fölér a kész alkotással, mert egy nagy gondolat magját mutatja.

Ezért értékesek a grafikai kiállítások, különösen az olyanok, amelyek a művészek magánhasználatra készült jegyzeteit mutatják. A Derkovits-rajzok pedig még fokozottabban értékesek, mert egy nagy művésznek olyan gondolatait tárják elénk, amelyek az életről szólnak, a mi életünkről leplezetlenül és őszintén.

Derkovits művészetének teljes megértése szempontjából is nagyjelentőségű a most először bemutatott grafikai anyag. Az 1917–18. évekből származó rajzok között néhány olyat találunk, amelyek teljes erővel mutatják már nagy tehetségét. Különösen a „Temetés”, a „Pásztor” és a „Kertésznők” című rajzai jelentősek. A forradalmak után ő is keresztülment az érzelmes és miszticizmusba hajló perióduson, hogy azután annál biztosabban találja meg igazi kifejező formáját. Önarcképe, az „Any a csecsemőjével” és az „Any a gyermekével” valóságos grafikai remekmű.

Örülünk ennek a kiállításnak, mert még teljesebbé tette azt a képet, amely Derkovits nagyszerű művészetéről bennünk él.

Szépál Árpád: Derkovits rajzai. (Népszava, 1937. okt. 24. – 10.)

Derkovits Gyula grafikai hagyatékának kiállítása. A Tamás-galéria holnap mutatja be Derkovits Gyula rajzainak és grafikai munkáinak azt a részét, amely még nem volt közönség előtt. A rajzok füzetlapokra feljegyzett vonalemlékek. De mindegyik lap Derkovits zseniális tehetségének őrzője. Őszinte inspiráció vetette papírjaira vonalait, a halvány rajzokat, amelyekből pregnáns erővel bontakoznak ki arcok, tájak, hangulatok, állatportrék és ragyogóan megfigyelt groteszk karikatúrák. Nagy előnye a rajzkiállításnak, hogy ilyen tömören és összefoglalóan tudta feltárni Derkovits műhelyének ezeket az értékeit. Egyetlen képpel Derkovits festészetére is emlékeztet a gyűjtemény.

(8 Órai Ujság, 1937. okt. 24. – 7.)

Egy tragikus körülmények közt korán elhunyt nagy művész belső fejlődését, tehetségének felszabadulását és magára találását kísérheti nyomon a látogató azon az érdekes kiállításon, amelyet Derkovits Gyula grafikai hagyatékából rendezett a Tamás Galéria.

Tus- és ceruzarajzok sorakoznak fel itt, kronologikus rendben, beszédesen mutatva művészüik egyéni kialakulásának jellemző útját és fontosabb állomásait. Jórészt vázlatok, első benyomások gyors följegyzései, mintegy röpké előhírnökei a később megvalósult nagyszerű kompozícióknak. Kilencetized részben eddig ismeretlen, ki nem állított anyag ez. Műhelytitkok dokumentuma. Gyűjteménye olyan részlettanulmányoknak, amelyek közt számos önálló értékű, Derkovits művészetét a maga egészében kifejező, pompás darab akad.

A kiállított rajzokon a legrégebb dátum: 1916. Ezek a lapok a fiatal Derkovits akkor még erősen realiztikus látásmódjáról tanúskodnak. Legtöbbjük zsúfoltan

mozgalmas, részletekben elmélyedő, de rendkívül erőteljes, zárt konstrukcióra törekvő. Komorságával pedig híven fejezi ki a szegény emberek, a „megaláztak és megszomorítottak” későbbi festőjének lelki alaphangulatát. 1922 táján – Derkovits bécsi tartózkodása után – egyszerre ugrásszerű a változás: a nehéz, sötét tusfoltok tömege, a naturalista ábrázolásmód eltűnik, hogy helyet adjon a könnyedén lendülő vonalak játékának és a lényeges jegyek sajátosan egyéni, jelzésszerű összefoglalásának. Ettől kezdve a művész már a maga eredeti formanyelvén szólal meg, s mondanivalói évről évre gazdagodnak, egészen haláláig. Tematikáját tekintve Derkovits művészetében egyre kiélezettebb lesz valami dacos, ellenálló, lázongó vonás, amelyet gyakran maró gúny, a torzképrajzoló szatírája tesz még metszőbbé. Keserű csúfolódás ez. S mögötte szinte fanatikus hit érzik. Majd elkövetkezik a részvétben való felolvadás kiegyenlítő periódusa. Az utolsó Derkovits-képek már nem agítálnak hangosan. Sőt nem is gúnyolódnak. A hánytorgó indulat helyébe itt már a szenvedőket ölelő szeretet, Dosztojevskij mélyeséges humanizmusának magyar változata és festői kifejezése lép. A művész nem lázít, de megrendít. Mert ő maga is megrendülten „borul le” – a nyomorultak és kitagadottak örök mártírúma előtt.

Minderről Derkovits rajzai, vázlatai, futó jegyzetei éppoly híven számolnak be, mint lágy színek harmóniáját megzendítő képei, amelyek közül egy mesteri kompozíció ezen az ízlésesen rendezett, szép és tanulságos kiállításon is bemutatásra kerül.

K. A. [Kárpáti Aurél]: Derkovits Gyula grafikai hagyatéka. (Pesti Napló, 1937. okt. 24. - 17.)

A Tamás Galéria érdekes kiállítást rendezett a tragikus sorsú Derkovits Gyula rajzaiból és grafikai munkáiból. Jó részük ezúttal kerül először a nyilvánosság elé, mert hiszen nem kiállítás céljára készültek, hanem vagy tanulmányul majdani festményekhez, vagy csak egyszerű feljegyzésnek.

Derkovits Gyula lelkének nagy gazdagságáról tesznek tanúságot. Csak úgy buzognak Derkovitsból a képtárgyak: a megfestésre váró jelenetek, a sokalakos és mozgalmas kompozíciók. Tussal, ecsetheggyel jegyezte papírosra ilyen elképzeléseit. Nem egyikük kész kompozíció, sőt megragadó kompozíció. Bár csupa vázlatról van szó, már ebben a kezdetleges állapotukban is nagyszabású elképzelések. A művész temperamentuma fékezetlenül érvényesül előadásukban. Szó sincs róla, nem kalligrafikus ábrázolások, nem is ügyeskedő és tetszetősségre törekvő rajzok. E helyett nagy erő érzik bennök és a jellemzőnek biztos kézzel való megragadása.

A tusrajzokon túl Derkovitsnak egy sor ceruzarajza is újra bemutatásra kerül. Örömet látjuk viszont őket, mint általában Derkovits művészetének minden termékét. Amíg művészüik közöttünk élt, olyan ritkán került műhelyéből valami a nyilvánosság elé. Ritka és kiváltságos művészlélek volt, akit túlon túl kevesen ismernek és még kevesebben méltatnak. Helyes, hogy különböző összeállításban időnként újra mag újra kiállításra kerüljenek munkái, s köztük azok is, amelyeket Derkovits a maga számára készített.

Nagyon tanulságos darabok akadnak közöttük. Jól követhetni rajtok például Derkovits egy-egy kedvelt témájának kialakulását. Élete végső szakaszában Derkovitsban az indulatos lázadó kerekedett felül. A társadalom és az államhatalom igazságtalanságai ellen lázadott. És indulatát keserű szatírájú rajzokban öntötte ki, amelyekből jól kiérzik felháborodása. Ő maga, aki szegény ördögnek született és viaskodásos életének folyamán a nélkülözésnek és a nyomorgásnak minden változatát végigpróbálta, végül két részre osztotta az emberiséget: szegényekre és gazdagokra. A gazdagokat mind meghízott emberpéldányoknak képzelte el, a szegényeket pedig a gazdagok áldozatainak. „Serlegavatás” című rajzciklusán felháborodással vegyült humorral ábrázolja a potrohos burzsoát, amint ámuldozó és derülő hallgatósága előtt magasra emeli a felavatandó serleget. A gazdagok és hatalmasok eszközeinek tekintette a csendőrt és rendőrt, s azokat is megtermett emberdaraboknak ábrázolta. Miként festményein, ezeken a rajzokon is a felfogás és az előadás művésziessége elveszi a tendencia életét.

Akármilyen tárgyhoz nyúl, megmutatkozik eredendő nagy tehetsége. Kakasrajzain néhány kuszált húzással megjeleníti legjellemzőbb mozdulataiban a baromfiudvar koronázatlan királyát. Megrendítő „Sándor öcsém” és „Erzsi húgom” című két rajza. Mind a kettőn halottak megmerevült fejét ábrázolja nagy és kemény erővel, mint mindig: a jellemzőnek nyomatékos kidolgozásával. A jellemző, a karakter megkeresése annyira fontos volt neki, hogy a torzításig elment érte. Tussal rajzolt, már-már festményszerű önarcképe a legbeszédesebb példa reá.

Érdekes művész volt minden keze húzásában. Gonosz végzet volt az, amely olyan fiatalon elrabolta tőlünk.

(e. a.) [Elek Artúr]: *Derkovits Gyula grafikai hagyatéka.* (Ujság, 1937. okt. 24. - 12.)

Derkovits Gyula grafikai hagyatéka. A Tamás Galéria (Akadémia utca 8.) Derkovits Gyula grafikai hagyatékát mutatja be. Nagyobbára azokat a tus-, toll- és ceruzarajzokat, amelyeken a zseniális festő egy-egy művészi ötletét, természetmegfigyelését vetette papírra. Az első lapokon, a tusrajzokon szélesen, festőien ábrázolja a motívumot, akkor még nem hevíti át a szenvedély, amellyel a mai társadalmi rend korlátait ostromolta. De a forradalmi hév későbbi rajzaiban is az artistikum tökéletes szűrőin át érvényesül, alig érezzük romboló gondolatait, csak megfigyelésének igazát, kifejezésének jellemző erejét, melyek telítve vannak a pellengérré állított, pöffeszkedő, hivalkodó gazdagság groteszk vonásaival. Karakterisztikus ránézve, ahogy megmutatja a fölfuvalkodott, tétlenségében elhízott asszony visszataszító bájait. Mindezt később néhány finom vonallal, árnyék nélkül, de annál markánsabban rögzíti meg. Stílusa néhol rajzaiban is dekoratívvá válik. A dekoratív vonás hozta később közel festészetét a posztimpreszionisták stílushoz, ez emelte művészetét a gondolati tilalom illusztrálása fölé. A Dózsa-lázadásra vonatkozó metszetei hiányoznak a bemutatott gyűjteményből, ellenben itt látjuk a monumentális „Halottsiratás”-t, amelyben reneszánsz mesterre valló felfokozott

kifejezéssel, a kezek és az arc beszédével örökíti meg a drámai jelenetet. Halott testvéreinek képe is megrázó.

(Budapesti Hirlap, 1937. okt. 27. - 11.)

Ez a néhány év előtt fiatalon és tragikusan elköltözött festőnk, Derkovits Gyula, nagy művész, kivételes művész életművének azok azokban a forgácsaiban is, amelyeket most, méltó kegyelettel a Tamás Galéria állított ki. Másfél száz rajz, vázlat - egy szenvedésekben, művészi és emberi problémákban elégett festőélet hamva. És mégsem: műterem-hulladék, mert Derkovitsnak majdnem minden rajza felkavar bennünk valamit. Egy-egy nagy alkotásának emlékét, egy-egy lelki problémájának megérzését, nem is szólva arról, mennyi csodálattal adózhatunk művészetének akkor is, ha világnézetében gyilkosan keserű életérzésében egyébként nem tudjuk követni. 1917-től egészen haláláig „feljegyzett” művészi, lelki impressziói vonulnak fel itt előttünk: látjuk egész festői fejlődésének útját a természettől, majd a modorosságtól való felszabadulásának küzdelmeit, amíg meg nem találja azt az egyéniséget, amellyel a modern magyar festőművészet történetébe örökre beírta nevét. Nemcsak mint emberi és művészi, hanem mint művészettörténeti dokumentumok is ritka érdekességűek ezek a Derkovits-rajzok a Tamás Galéria falain.

(f. j.) [Fóthy János]: *Derkovits Gyula grafikai hagyatéka a Tamás Galériában.* (Pesti Hirlap, 1937. okt. 27. - 12.)



Derkovits Gyula: Önarckép, 1934. Olaj, vászon kartonon, 42,2 x 43,2.
MNG ltsz.: F.K. 10.335. © Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria

DERKOVITS GYULÁNÉ KÉT LEVELE SZABÓ JÚLIA MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSNEK¹

Magyar Nemzeti Galéria. Budapest V. Kossuth L. tér 12.

Rcsaba Szabó Júlia műtörténésznek.

Kedves Júlia,

Köszönöm szíves érdeklődését, és jókívánságait, hasonlóképpen én is viszonzom Ön felé, de a látogatásáról előre kérem értesítsen, nehogy hiába fáradjon ki Rcsabára.

Dr. Lukács Hugóné Bernáth Ilmát² még 1918 tavaszán ismertem meg a Képzőművészeti Szabad iskolában. Ő is, mint Derkovits Gyula, Kernstok Károly tanítványa volt, s 1919 tavaszán Bernáth Ilma velünk tartott a Nyergesújfalusi kolóniába Pál nevű, akkor kb. 3–4 éves fiúcskájával. Azóta Lukács Pál³ azt hallottam hegedűs, jól lehet hegedűművész, mert hasonló nevről olvastam. Ajánlom keresse meg Novotny Emil Róbertet⁴ a festőt, telefonkönyvben megtalálhatja számát, Novotny nagyon értékes adatokat adhat B Ilmáról, mert nagyon jól ismerték egymást. Novotny fia szintén muzikus, azt hiszem az Operaház zenekarában működik, és mint ilyen biztos ismeri, ha Pesten tartózkodik L Ilma fiát L Pált.

De tudtommal Bernáth Aurél, közeli rokona Ilmának, azonkívül Bernáth Ilmát jól ismeri Ferenczy Béni szobrászművész, aki Vieni tartózkodásunk idején gyakori látogatója volt a Lukácsné Bernáth Ilma otthonának.

Politikai vonalon igen gyakori vendége volt Jász Dezső⁵ elvtárs, aki tudtommal

¹ A kéziratos levelek lelőhelye: MTA BTK Művészettörténeti Intézet Adattára, Szabó Júlia hagyatéka. Közreadja Bardoly István, Markója Csilla.

² Lukácsné Bernáth Ilma (1891–1960), festő, grafikus. Münchenben Hollósy Simonnál, Nagybányán, majd Budapesten Kernstok Károlynál tanult. A Tanácsköztársaság idején a Művészeti Tanácsban dolgozott, majd Bécsben és Berlinben élt. 1933-ban Párizsba költözött, onnan a Szovjetunióba. 1946-ban hazatért Magyarországra. Férje Lukács Hugó (1873–1939), ideg- és elmeorvos, a Lechner-klinika tanársegédje, Ady Endre orvosa és barátja. Felesége Szovjetunióba költözése után Párizsban maradt, s utóbb önkézevel vetett véget életének.

³ Lukács Pál (1919–1981), bráncsaművész.

⁴ Novotny Emil Róbert (1898–1975), festő. A Képzőművészeti Főiskolán és Kernstok Károly szabadiskolájában tanult. A KUT csoport tagja volt.

⁵ Jász Dezső (1897–1981), szerkesztő, író, hadtörténész. Csáth (Brenner) Géza bátyja. A Tanácsköztár-

a Vieni Szovjet követségen dolgozott, gondolom Ő is sokat, többet mint én, tudhat Önnek mondani.

Ezenkívül Szilágyi Joli⁶ grafikus és annak húga Ira, ezeket az embereket keresse fel. Barta Lajos⁷ író és felesége Szucsich Mária⁸ író, nagyon-nagyon belső barátai voltak Bernáth Ilmának. Őket keresse meg okvetlen, ebbe nagy segítséget nyújthat a Telefonkönyv!

Gondolom eleget tettem kérésének van mivel elindulni a kutatómunkája területén.

Szívesen üdvözl

Budapest, 1962. augusztus 13. Derkovitsné, Viki néni

Borítékon: Derkovits Viktória
Budapest. XVII. /Rcs/
Óvónő u 12.
Bélyegzőn: 1962. VII. 1?

Magyar Nemzeti Galéria. Budapest,
Szabó Júlia művészettörténész részére.

Kedves Júlia,

betegkedésem okozója a késedelmes válasznak. Elnézést kérek.
Derkovits Gyula alább felsorolt műveinek helyálló adatai:

1. „Kintornások” c olajkép kettőn[k]ről készült 1925 nyárutóján kb. szeptember végén - a Bécsi Feldkellergasse 7 c lakásunk előtti részen az udvaron. Ez a kép szerepel a Bécsi Weihburg Galériébe rendezett kollektív kiállításon, 1925 Novemberében. A Bécsi Vörös Újság Révai József elvtárs tollából elismerő méltatást írt a kiállításról. Kiállításnak anyagi sikere nem volt és minden létalap nélkül maradtunk. 1926 Jun elején visszajöttünk Budapestre.

2. „Sírató asszonyok” c olaj kép is Bécsbe 1925-ben Július v Augusztusban készült. Ez a kép úgy is szerepelt „Bányász halála”. Ezt Gloggnitz-i bánya vidékén scic-

saság leverése után emigrációba kényszerült; a spanyol köztársasági hadsereg dandárparancsnoka, majd hadműveleti főnöke, a francia ellenállási mozgalom egységparancsnoka. A háború után Kelet-Berlinben élt.

⁶ Szilágyi Jolán (1895-1971) grafikus. Kernstok és Rippl-Rónai József szabadiskolájában tanult. Szamuely Tibor felesége. 1919-ben a Közoktatásügyi Népbiztosság titkára. 1919-1948 között Bécsben, Berlinben, majd Moszkvában élt. 1955-ig az *Új Világ* c. lap munkatársa volt.

⁷ Barta Lajos (1878-1964), író, újságíró. 1919-ben az Írói Direktórium titkára. 1919 után Bécsben, Berlinben, Párizsban és Londonban élt. 1946-ban hazatért.

⁸ Szucsich Mária (1886-1965), író.

celte és később festette meg. Ez a kép is szerepelt a Weihburg Galerie Bécsi kiállításon.

3. „Halottsiratás” Bécsben készült 1923 Nyarán, Weni lakásunk udvarán festette. Inspirálta a Magyar Tanácsköztársaság tragikus bukása és a Prónay-Ostenburg ellenforradalmi terrorista alakulatok bestiális gyilkolásai, így Somogyi-Bacsó, de a mű lényegében a Magyar Munkásosztály hatalmának kegyetlen letörése, kivégzése.

4. „Utolsó vacsora” c olajképe Budapesti 1919-es Tanácsköztársaság bukásának tragikus vége és úgy a saját mint ~~családjának~~ az az testvéreinek nehéz helyzete inspirálta a mű megfestését. Ez csak 1922 kora tavaszán érlelődött képpé, és 1922 Novemberében a Bpesti Váci utcai Belvederében rendezett első kollektív kiállításon szerepelt.

5. „Én és a feleségem” c olaj kép 1927-ben Újpesti lakásában készült, a szekrény tetején a gyaluval.

Ezen általam írt adatok megfelelnek a valóságnak.

De sajnos vannak még olyan szerzeményei a Magy Nemz[eti] Galériának, amelyek nem Derkovits Gyula alkotásai, így az „öregasszony arcképe”, ami Reiter Lászlóé, és a „Püspök süveges” olaj önarckép is otromba hamisítvány.⁹

De bekerült még 8 db akvarell, melyre Novotny Emil Róbert írta rá a hátlapjaikra, hogy Derkovits Gyula ajándékként kapta azt Gyulától. Derkovits Gyulától nem kaphatta, én tudnék róla ha így lett volna. Persze össze kellene hasonlítani, valakiével pl. Novotnyéval, és Derkovitséval, hogy tulajdonképpen ki is festette?... Bizony jó lenne utána nézni, mit is őriz a képtárunk mint Derkovits Gyula művét.

Írjon majd vagy látogasson meg. Szívből üdvözl

Derkovitsné - Viki néni

Bpest. 1964. Szeptember 21.

⁹ A kép hitelességét - annak ellenére, hogy azt Derkovits Gyuláné két, sajtóban megjelent írásában is kétségbe vonta - a Derkovits-kutatás lényegében nem kérdőjelezte meg. Irodalom ld. Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1968. 328.: No 291.

Marno János

KÍSÉRTETSZÁLLÁS

Az éjjel csaknem húsz fokot süllyedt
a hőmérő higanyszála, és a húgom még
mindig sehol, semmi hír a faluból
róla, szivárgó üzenet, hogy tudja-e,
itt szálltam meg nála, hoztam csontot
a kutyának, a macskának zacskós
madártej, és találtam neki
foltos, tenyéryi leveleket, még a vonatról
leszállva, jövet a kocsmakert mellett.
Amikor kezdett a hó szállingózni,
szállást felhajtani a hidegnek.
A kamrát üresen találtam, néhány
madzagvéget, melyen penészlett némi
avas és aszott zsírdarab. Befőttnek,
savanyúságnak nyomát nem leltem.
Közben, mondom, zuhant a hőmérséklet,
többször nem ismétlem el. Reggel
az első pillantásom a lehelletemre
esett, majd a festményekre a falon,
s aztán ki a tornácra az ablakon túl,
a lépcsőre, mely egyetlen halálos csúszda
lett. Álltam, két öklömmel az író-
asztalnak támaszkodva, mert fáztam,
s hogy kisebb súly helyeződjék a láb-
ujjhegyemre, mely nem az ágaskodást
szolgálja nálam, hanem a csendet.
Ahogy a kezem sem támadásra, hanem
pusztán a támaszkodásra szorul ökölbe.

SEJTÜRÍTÉS

Elfolyósodik a világ a szememben,
majd elfolyik, és marad egy üres
folyosó utána nekem, egy üres
meder, hosszasan nézem, türelemmel,
mégsem népesül be semmivel,
néhány iszapkocka, iszapidom,

iszapborda, mintha szél marta volna fel,
lehetne árnyékom is éppen, vagy
akár a tetemem. Leguggolok,
hogy jobban megszemléljem, esetleg
kitapogassam, megszaglásszam, ami
az ujjamra tapad, körmöm alá szalad;
mire az persze beszakad, s beletúrva dús
hajamba egy hajszál szorul a repedésbe,
beakad, úgyhogy a feszülés lassan fölsebz
körömágyamat. Szemhéjam mögött
a fájdalom vörös lobogója bomlik ki lágyan,
sarlóval, kalapáccsal, alatta ott
vonulok a teljes brigáddal én is, felgyűrt,
fehér ingujjban, bajuszos proletár költő,
esetleg szónok, buzgó agitátor, '68-ban
egy körömollóval végzek a bajusszal, s mintegy
elgyepesítem borostáival az arcom, majd
a hetvenes évek derekán egy elvtársam versében kint
sütkérezek félig a parton, mint egy aligátor,
illetve hajszálra ugyanazon a tájon
poloska gyanánt ülök egy borzalmas
répalevelen, a hajnali órákban, és csak nem
bír leragadni a szemem. Látom
az ablakban felparázslani a muskátlit
a kelő nap tűzében, combom még
sajog az éjszakába nyúló gyaloglástól,
melynek során végre mintha sikerült
volna magamban, legalább itt belül,
kifarolnom a sejtéből. Akár egy ólból,
igen, amely összelapította már az orrom,
mert egyre csak nyúltam benne, hason fekve,
hogy mégse tapadjon fel a tekintetem,
ha végleg ki találnék nyúlni, a
mennyezetre. Sikeremen felbuzdulva
indulok hát most a mosdóba, ablakából
a Szabadság-hegyre látni, az Adótoronyra,
amerre a nap, napra nap, leszállni készül.

ROUSSEAU

Még napsütésben vetjük be magunkat
délután a húgossal az erdőbe,

vezessen csak ő, hagyom, hiszen már halott, néhány évvel azután halt meg, hogy erre, beljebb valahol, eltemettük a lányom kutyáját. Keresztülhajtottak rajta az Alkotás útján, a feleségem öccse jött autóval a segítségünkre, vele hoztuk ide fel a hullát, és estünk neki csákánnyal a földnek, mert ásónk éle kicsorbult a sziklás talajon. A húgom élte akkor még a beteg életét, nekem pedig volt még levegőm, elég ahhoz, hogy felkapaszkodjak egy hosszú emelkedőn, majd leereszkedjek egy kurta lejtőn, karomban az öleb tetemével. Ránk sötétedett, mire kész lettünk a gödörrel, a betemetése után a fák közt tapogatózva szedtük össze a kihűlt nyelű szerszámokat. Most lihegye vonaglok egy hirtelenebb mozdulattól percekig, a lányom bármelyik nap szülhet, egy kerítés tövében hamvas, barnásszürke faleveleket hozó száras növényre leszek figyelmes, Rousseau-ra, a vámosra emlékeztet, viszek is belőle egy szálat a lányomnak. Ő anya lesz, míg a húgom csupán egy őszi, erdei kísértet.

A DOMB

Hideghullámod ért el, Uram,
szívemet hajtva fel a dombnak,
mely a tiéd, egyoldalúan,
míg a lejtőjén, ott túloldalt,
ki felé tartanak a holtak?
Valóban te vagy-e, Uram, még
mindig a megmondhatója? Vagy
arra neked sincs szavad, erre
pedig még közben útba esik
egy resti, a vonathoz futva;
füst és lárma a rohanónak,

ki újságot sem néz, mióta
nyomja szívét, Uram, a dombod...
És te csak nem, még úgy sem mondod.

GOSPEL

Böbe már ott várt a vonaton
egy fülke sarkába húzódva,
kifestve és cigarettázva,
harisnyanadrágja pamutból,
tekintettel a télre, mint egy
rossz álomra. Mióta nyár van,
sokat álmodom illatával,
ott leng a vonat hűgyszagában,
rekedt hangomból mintha bágyadt
gyermekkórus szólna, fekete
ivadékok kórja, állati
morajban. Szájunk telhetetlen
ámulattal tele, vagy állunk
leesve, megítélhetetlen.

Zrinyifalvi Gábor

AZ INTERAKTÍV KÉP

EGY FOGALOM REKONSTRUKCIÓJA*

A MONTÁZSTÓL AZ AKTIVITÁSIG

A statikus és a mozgó kép

Bár csak közvetve, egy másik kép segítségével, de Velázquez festményén, a *Las Meninason* a néző tere is helyet kapott. Kétségtelenül ezt a néző-kép viszonyt is az idő képi alkalmazása jelölte ki. A XIX. században azután a technika lehetőségeiben bízva felmerült a gondolat, hogy a képi időt a tapasztalati idő irányába fejlesszék tovább. E létdimenzió képbe illesztése azonban nem bizonyult egyszerű feladatnak. Csak azon az áron volt megoldható, ha szétrobbantják azt a statikus igénnyel előállított képi világot, amelynek mind tökéletesebb megformálásán a festők évszázadok óta dolgoztak, de amelyet éppen technikai alapjai, a képrögzítő eljárás miatt nem voltak képesek meghaladni.¹ Úgy kellett szétrombolni ezt az évszázadok alatt kiépült alapot, azaz a kép helyeként működő hordozót, valamint a centralizált képi világot, az egyneműséget, az illeszkedések láthatatlanná tett vonalait, amely a fotó megjelenéséig nem az egyidejűséget, hanem az időn kívüliséget, az örök érvényűséget szolgálta és fejezte ki, hogy annak eredményei megőrizhetők legyenek. Giotto óta a képalkotó szemlélet ugyanis minél jobban kidolgozta a kép világát, annál inkább lezárta a kép és a néző viszonyában az aktívabb működés és az egymásra hatás lehetőségét. Éppen a zseniális, de egyedi megoldások hívták fel a figyelmet olyan képalkotó megoldás felkutatására szükségességre, amely nagyobb aktivitásra képes a befogadóval, de amelynek a korábbi módon nincs szüksége különleges bravúrokra és kivételes megoldásokra. A művészi képnek a géniusz közreműködését elváró megoldásai, illetve a reprezentáció mellett az élményre és a műveltségre redukált képhasználata nem merítette ki a képben rejlő lehetőségeket. Legalábbis a XIX. század végén a mozgóképek megjelenése ezt tette nyilvánvalóvá. Korunk technikai képtípusai felől visszatekintve a kép több ezer éves múltjára, azt látjuk, hogy e történet nem azonos a történészek által felrajzolt művészet történetével. Egy ettől eltérő ikertörténet is kirajzolódik előtünk, amelyben már nem a művészet, hanem a kép története válik láthatóvá.²

* Részlet *Az interaktív kép* c. megjelenés előtt álló könyvből, előző részét ld. az *Enigma* 73. számában.

¹ A kép önmagába záródó és világot alkotó totalitása elsősorban a centralizált feudális hatalmi reprezentáció igényeinek felelt meg, amelynek szellemi hátterét a keresztény hit dogmatikai rendszere biztosította. Amint kialakult a kép sokféle alkalmazása, a társadalmi reprezentáció is a háttérbe szorult, s ez lehetőséget nyújtott a dinamikusabb, a mozgást és az egzisztálást az időbeliséggel együtt alkalmazó technikai képtípusok kidolgozására.

A képi időt és a kép montázsjellegét (montázs=összeszerelés), amelynek a festők korábban inkább az eltüntetésére törekedtek, a XX. századi avantgárd képzőművészet (kubizmus, szürrealizmus, fotómontázs stb.) és a modernista film (elsősorban Eisenstein, Kulesov, Vertov) újra felfedezi a maga számára. A montázs eljárásra mint a képi és nem képi műalkotás összeillesztési módjára a *szerkezet* szó figyelmeztet, amelyet már jó ideje megkülönböztettek a kompozíció fogalmától, amely a megmutatkozás szintjén létrejövő egységet jelöli, szemben a struktúrával, amely a kép és a műalkotás absztrakt egységét hivatott kifejezni. A két képalkotó terület, ahol a montázs eljárás általánossá vált, alapvetően különbözik egymástól, mivel a képzőművészetben a montázstechnika megőrizte az egyetlen felületre applikált képnek az időbeliség-dimenzióját nem alkalmazó megoldását, a film időbeliséget kifejező montázshasználatával szemben. A XX. század elején azonban még közel sem volt mindez ennyire nyilvánvaló, hiszen még az olyan jelentős mozgóképes alkotóknak, mint Eisensteinnek is más, a hagyományos képek montázstechnikájához közeli elképzelése volt a montázsról.³ Pontosabban mondva, az attrakció fogalmával Eisenstein a montázst tematikusan és formailag nem összeilleszkedő, csak egymást követő, de önállóságukat megőrző részek időbeli egymásutánjaként értelmezte. Ez a felfogás még a részek időbeli egységével szembeni felfogást tükrözi, s még nem a tulajdonképpeni lehetőségeiben felfedezett filmet propagálta, csak a korai mutatványként kezelt mozgókép elvét, ami felfedezhető a futuristáknál is, akik szintén a mozgást, a sebességet istenítették a statikus világfelfogással szemben, de szintén nem jutottak el az idő dimenziójának kihasználásáig.

A mozgókép esetében úgy működik a montázs, hogy az egyes snittek, illetve jeleneteket nemcsak sorba rendezik, de valamilyen értelem szerint összevágják. A mozgókép e snittek lineáris elrendezésével visszanyer valamit az időből, s szemmel láthatóan ez a képtípus közelebb került a hétköznapi vizuális tapasztalatokhoz. Az

² Minthogy a történelmet nem a történésekkel együtt írják és értelmezik, hanem a mindenkor jelenből visszatekintve, azaz visszafelé konstruáljuk meg azt az utat, amely jelen való létünkhöz vezetett, ez az idő haladásával éppen ellentétes látásmódot követel meg a történelemtől. Hiába gondolja azt a történész, hogy ő az idő előrehaladó rendjét ragadja meg és így jut el a máig, valójában mindent éppen fordítva lát és tesz, s a mából tekint vissza a múltba. Minthogy a jelen mindig változik, a történelemtől alkotott képünk sem lehet statikus, ami kizárja, hogy a történelmet azzal a tudományossággal lehessen művelni, mint a fizikát vagy a csillagászatot.

³ Tom Gunning említi az *Attrakció mozija* című írásában, miként értelmezte Eisenstein a montázst: „Az »attrakció« fogalma természetesen az ifjú Szergej Mihájlovics Eisensteintől származik, aki megkísérelte megtalálni a színház új modelljét és elemzési módszerét. A realiztikus, reprezentációs színjátszást aláaknázó elemzés alapjaként funkcionáló színházművészeti »impressziós egység« kutatása közben Eisenstein rátalált az »attrakció« fogalmára. Az attrakció agresszívan tette ki a nézőt »érzéki és pszichológiai« hatásoknak.” (Tom Gunning: *Az attrakció mozija*. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi [szerk.]: *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus Kiadó, 2004. 292-303.) Ma már nem kétséges, hogy Eisenstein elképzelése nem vált be, hiszen a nyelviség, illetve az irodalmiság, ahogyan ezt emlegetni szokás, még a mai számítógépes játékokban is jelen van. Ugyanakkor az általa kitalált montázs a szkeccs, reklám, mém stb. formáiban szintén a mai napig létezik.

újítások a nézőt úgy aktivizálják, hogy az érzéki és a nyelvi értelem folyamatosan asszociációs munkára serkenti az elméjüket. A sorba rendezett és a vágások mentén összefűzött jelenetek újfajta egységbe szervezték a képet, amely immár soha nem válik láthatóvá egy időben, a maga egészében. Mintha csak egy festményt részleteiben ismerhetnénk meg, s nem láthatnánk kereteivel körülkerítve, egységes látványként, illetve formaegységként.

Ahogy az elme képei, úgy a filmkép is egyes képekkel, rövidebb képi folyamatokkal reprezentál hosszabb és összetettebb eseményeket, időbeli kiterjedéseket. A montázs képi alkalmazása azt jelentette, hogy a kép egészében nem működhet az emberi létezés időbelisége szerint. Amíg a kép nézője önmagát folyamatosan úgy érzékeli, hogy mindent magára vonatkoztat, és a külső hatások befogadójaként önmaga centrumában érzékeli magát, a mozgókép nem reflektáló jelenségként a néző figyelmében foglal helyet. Azért kénytelen az időt magába sűríteni, mert a néző figyelmének tárgyaként alá van rendelve a néző időbeliségének. A mozgókép egységét az állóképtől eltérően nem tárgyisége, hanem minden korábbi képtípusnál inkább a néző reflexiója biztosítja. Amíg az állóképet saját hordozójának térbeli kiterjedése határozza meg, a mozgókép esetében nem áll rendelkezésünkre ilyen tárgyi objektum, hiszen a kép érzékelhetővé válásakor a filmszalag vagy a digitális kép térbeli kiterjedése is egy körülkerített, a képet megjelenítő felülettől függ, minthogy azonban ez a felület téri minőséget jelent, nem képes a kép időbeliségének a kezelésére.⁴

Mivel az emlékezetünk is montázsszerűen működik, ezért a filmes montázs nemhogy megnehezíti, de éppenséggel megkönnyíti a képmegértést. A montázstechnika alkalmazásával a látás folyamata, a képek válogatás nélküli szüntelen áramlása az elme működése során egyszerűsítésre kerül, ami azt jelzi, hogy az emlékezetnek is szüksége van a sűrítésre és a szelektálásra. A vizuális reprezentáció ebben az esetben úgy működik, hogy kiemelt képekkel helyettesítjük az emlékezetünkől kivetett érzéki tapasztalatot és az idő dimenzióját. Ez bizonyos mértékű emlékezetvesztéssel, azaz felejtéssel jár, hiszen időbeli létünk nem azonos azzal, amire emlékezünk, illetve azzal, ahogyan emlékezetünkben a múltunk megjelenik. Az időben való kiterjedés reprezentatív képekbe tömörítését az elme kapacitásának végessége érdekében szükséges végrehajtania. A látás alkalmával – a figyelem tárgyának folytonos megváltoztatásával, az egyik téri szegmentumról a másikra való átugrással – is montázsszerű „észleleti képek”, illetve emlékezeti képek keletkeznek, és az emlékezés is sorba rendezett, folyamatosan tovább szelektálódó képtöredékekből tevődik össze. Az emlékezés időbelisége már csak ezért sem egyezhet meg az emlékezetben felidézettek időbeliségével. Mivel a látás kontinuitását, folyamatjellegét is minduntalan, megszakítjuk, nem úgy látunk, ahogyan egy fixen beállított kamera rögzíti az

⁴ Más értelemben sem ez a felület jelöli ki a kép térbeliségét. Már a filmszalag esetében is problematikus azt állítani, hogy a kép azonos azzal, amit ez a szalag tartalmaz, hiszen a hordozó nem azonos a megjelenítő felülettel. A digitális kép esetében teljesen egyértelmű, hogy a hordozó fogalma új értelmet nyert.

adott téri szegmentum eseményeit. Az „észleleti képet” a pillantás és a figyelem elterelődése, a figyelem lehetséges tárgyai közötti ugrálás megtöri, s folytonosan új képpel cseréli fel. Hogy mégis egységes és értelmes, összefüggő teret és időbeliséget érzékelünk, annak köszönhetjük, hogy az időben változatlanak, de legalábbis tartósan stabilnak véljük az egyes dolgokból és különböző jelenségekből összeálló környezővalóságunkat, ami viszonyítási alapot nyújt a változásoknak. A mozgás és a változás egy ilyen *viszonyítási keret*ben működve figyelhető meg. A keret ez esetben a stabil érzéki háttérrel jelenti, amely saját mozgásunknak is az alapját jelenti.

A montázs-eljárás tehát nem egy újfajta képkalkotási mód, hanem a látásaktusnak és az elme működésének modellként való alkalmazása a képek előállításában.

Mi a montázs?

A képzőművészetben az első intencionális képmontázs előállítói arra helyezték a hangsúlyt, hogy megmutassák, miként lehet az egyes alakokat a kontúrjaik mentén kivágni eredeti képi (többnyire már fotótechnikával készült) közegükből, majd egy új konstrukcióban, immár a tapasztalati tér mélységének hiányában miként lehet újra összeilleszteni őket. Az illeszkedések közötti hézagok, az inkompatibilitás mutatta meg azt, amit korábban eltakartak a képek, hogy ugyanis minden kép illesztések sorozatával kerül előállításra, még ha a kép tere egységbe is kényszeríti a képkalkoló elemeket. A megmutatkozások eredeti közege és térbe ágyazottságuk, valamint *hic et nunc* szituáltságuk azonban a montázképben már csak mellékesként, a kép szerves egységével szemben jelenhetett meg. Ez megrendítette a kép világába vetett hitet.

A manuálisan előállított avantgárd montázképeknél semmi sem mutatja jobban a művészet és a kép egymástól való eltávolodását. A művészet céljai és eszközei a képzőművészetben alkalmazott montázsban nyíltan szembekerültek egymással. Ezen alkotásokon az egyes képi megmutatkozásoknak a környezővalóságukból való erőszakos kiemelése, s ennek nyomán a kimetszés aktusa is láthatóvá válik, vagyis az egyes megmutatkozások megőrzik az erőszakos alkotói eljárás nyomát.⁵ Velázquez korában a montázs képi megszerkesztése még az alkotó képzeletében, valamint a kompozíció előzetes kialakításaként a vázlatban, esetleg annak variációiban volt jelen. A festő egyik legfontosabb feladata az elmekép montázsjellegének, összeillesztettségének, kreáltságának, mesterséges előállítottságának az előállított képen való eltüntetése volt. A XX. századi montázs viszont már nyíltan felvállalta a nem egyidejű és a konzekvens téri mélységet nélkülöző kép e rejtett karakterjegyeinek megmutatását, valamint az emlékképeit megalkotó és megőrző emberi elme működésével való rokonságát. A képjelenségek egységét nem kizárólag a látványuk, hanem lega-

⁵ A kimetszés éppen úgy az alkotóra utal, miként a montázkép előállítása. A montázsban az egyes képi megmutatkozások megőrzik eredeti képi pozíciójuk sajátosságait, amelyek beemelve az új képe, annak egysége ellenében hatnak. Velázquez következetlensége így akaratlanul is megelőlegezte a modern művészetet.

lább ugyanannyira az elme képalkotó képessége biztosítja, amikor érzékileg és magasabb tudati szinten egyaránt egységként határozza meg azt a látványt, amelyet nyelvileg röviden *képjelenség*nek hívunk.

A kép története azt meséli el, hogy miként vált az elmében rejtekező belső kép (emlékkép) egy tudatos képalkotó tevékenység következtében érzékelhető képpé, egy az elme működését is feltáró általános képtechnikai eljárás keretén belül. Amíg az elme képei sohasem egységesek, nem minden részletükben kidolgozottak, és igencsak montázsszerűek, az érzéki képnek – az érzékelés szempontjából – mindig egységesnek kell lennie, mivel a cél nem pusztán a belső képek kivetítése, hanem az e képekből rekonstruálható külső létezők megragadása, vizuális objektíválása során objektumként és objektívként való bemutatása. Ezért a kép alkotója arra kényszerül, hogy az elmében keletkező képek variációkban, alternatívákban, inkompatibilis különbségekben való jelentkezését a komponálás és a kép előállításánál során megszüntesse, és egyetlen koherens képbe sűrítse össze.⁶ Ha viszont a kép alkotója „önmagát fejezi ki”, akkor a belső képek variációit mint alternatívákat kell láttatnia, s nem tüntetheti el azok személyéhez köthető, azaz személyiségéből fakadó karakterjegyeit. Ezzel a külső kép egysége felbomlik ugyan, de cserébe a belső képek eredendő véletlenszerű egymásba játszása, egymást áthatása, egymással való versengése, egymást váltása stb. láthatóvá válik. A psziché képekben leleplezi önmagát. A montázstechnika így a belső képképződésnek reprezentatív kifejeződése lesz. Azt mutatja meg, hogy a képek miként jelennek meg elménkben, s miként működnek közre a gondolkodásban.

Amíg belső képképződésünk reprezentációs volta ellenére is eredendően dinamikus, azaz hol élesebben, hol halványabban fel-felvillannak, s a helyzetnek megfelelően sebesen változhatnak egymást az egyes képek, miközben úgy múlnak ki pillanatok alatt más képek kedvéért, hogy tudatunkkal alig vagyunk képesek e folyamatot nyomon követni, a kivetített és hordozón rögzített képekkel – legyenek azok akár mozgóképek – még mindig egyfajta statikusságra, véglegességre, a megélt időtől való eltávolodásra törekszünk.⁷

⁶ Még a „természet után” történt képalkotások is variációk sokaságaként jelennek meg a kép alkotója számára, akinek a részletek és az egész tekintetében is folyamatosan döntéseket kell hoznia annak érdekében, hogy végül csak egyetlen képet rögzítsen. A javítások, az egymást kiigazító vonalak, a finomítások stb. mind annak érdekében jönnek létre, hogy a kép egyetlen meghatározott képként működhessen, s megszűnjenek a variációk és alternatívák.

⁷ Másként ugyan, de a fotó is a *hic et nunc* egységének áldozza fel a látásban jelen lévő „észlelési képek” folyamatos képváltozását. Jelen való létünk egyáltalán nem a fotóban megörökített pillanatnak alávetett. A fotó képként egy *hic et nunc* adott pillanatot, de az elme számára szinte sohasem megjegyzett jelenlétet rögzít. Az emlékezet az idő sűrítvényeként működik, s nem egy reprezentatív pillanatot ragad meg. Éppen fordítva, az élményszerű, és meghatározott képben rögzített emlékezet maga alkotja meg reprezentatív pillanatait, kiradírozva magából a feleslegessé vált részleteket, képi alternatívákat stb. A belső képképződés is működhet a külső képalkotások mintájára, ha ezt a redukáló elmeképgyakorlatot magáévá teszi a kép alkotója.

A képek promiszkuításának kezdete és a kép szétszerelése

Az avantgárd montázstechnika – a „kép a képben” ellentétéként – az eredeti vagy másként az elsődleges képek dekonstruálását és a részekből új képstruktúrák előállítását tették meg a – technikaiságot a manuális szerkesztéssel egyesítő – képalkotó eljárás legfőbb ismertetőjegyévé.⁸ Így jöhetett létre a korábban egymástól elzárt képek között mégiscsak egyfajta „interakció”, de legalábbis egy mesterségesen keltett és figyelembe nem vett inkompatibilitás, amelynek során felbontásra került a világszerű egységet mutató képek zártsága, hogy szegmentumaikból új, a világot már nem problémátlanként, törések nélküli, egyetlen mozdíthatatlan és kiegyensúlyozott egységként bemutató képeket hozzanak létre. A képekkel való játék lehetősége, a szabad képalkotó tevékenység kétségtelenül olyan lépésnek tekinthető a művészivé vált kép történetében, amely a néző és a képjelenség viszonyát dinamikusabbá és felszabadultabbá tette, hiszen bárki készíthet fotókból, nyomatokból, s ma már digitális képekből is kollázsokat és montázsokat, majd legújabbban az amatőrök által kultivált *mémeket*.

A montázkép vizuális alkotóelemei sok mindent megőriznek eredeti minőségükből, amit a képi egység szempontjából nézve minden pozitív hatás nélkül emeltek át új közegükbe. Külön-külön olyan dolgokra, jelenségekre, összefüggésekre és tartalmakra vonatkozó utalásokat hoznak magukkal, amelyeknek az adott kép-montázsban már nincs a kép egységét elősegítő szerepük. E képek az elme asszociációs játékanak a termékei. Az egykor a művészivé vált kép jelentős felfedezéseinek számító olyan képalkotó elemek, mint a fény-árnyék játék, a méretazonosság, a kidolgozottság, a részletesség, az egységes színezettség stb. a műalkotás egysége szempontjából immár használhatatlannak bizonyultak. Funkciójuk elvesztése miatt viszont egyszerre működnek egyfajta felesleges többletként és egy jól érzékelhető hiány, illetve meg nem valósult lehetőség jeleként. A kép hagyományos szerkezeti elemeinek a kulturális szinten mintaképként történt megőrzése miatt érezzük úgy, hogy a montázst alkotó képi szegmensek vizuális értelemben inkompatibilisek. A művészet absztrakttá válása ellenére sem tudott azonnal és teljesen lemondani hagyományáról. Nem tagadhatta meg a képet az egyik pillanatról a másikra mint a művészi tevékenység genezisé, amely identitását meghatározza.

Az olyan korábban kanonikus érvényű, a képet összetartó és önálló világba sűrítő tulajdonságok hiányában, mint a következetes méretarányok, az egységes megvilágítás, releváns formai viszonyok, meghatározott nézőpont, a következetes pers-

⁸ A képi emlékezet is montázstechnikán alapul. Ha visszaemlékezünk valamire, akkor bizonyos részletekre jól emlékszünk, míg más részleteket elfelejtettünk vagy csak részben emlékszünk rájuk. Gyakran a képzeletünk segítségével rakjuk össze az emlékezetünkben felbukkanó részletekből azt az egészet, amit felidézni szeretnénk. A rész és az egész viszonya tehát az elme játéka, s a képi montázsok e játék termékei. A montázs alkalmazása azonban elsődlegesen nem egy meghatározott képpel fenntartott interaktivitásként értendő, hanem egy kép létrehozó irányuló aktivitást jelent, amelyben a képi fantázia meglévő képi elemekből állít össze egy új, nem konzekvens képi egységet.

pektíva, az egymáshoz igazodó gesztusok, színezés, elrendezés stb. a montázs-technikával előállított képalkotásban önkényesnek és inkoherensnek tűnik.⁹ De másféle inkoherencia ez, mint ami e képalkotó tulajdonságoknak a felfedezése és alkalmazása előtti világalkotó képeket jellemezte, hiszen a formák, az egyes megmutatkozások külön-külön rendelkeznek velük.

A hagyományos állóképek világának, illetve koherenciájának megbontása logikusan vezetett a klasszikus „érzéki realitáson”, azaz a látási tapasztalaton alapuló kompozíció szétrobbanásához, ami azután a XX. században a „kép terhéől megszabadult” művészi alkotás absztrakt struktúrává való átalakulását eredményezte. A montázs olyan eljárás, amely az érzéki egységet nem a megszokott paralel jelenlét összefüggéseivel biztosítja, hanem azáltal, hogy láthatóvá teszi az összeillesztés „logikáját” az előállítás, a strukturálás és az összeillesztés műveletét. A korábbi képalkotó módszerek szerint az inkompatibilis elemek közös kompozíciója a kép érzéki abszurditásához vezet. De egészen más a helyzet, ha nem a kép kompozíciójáról, hanem a műalkotás szerkezetéről beszélünk. Az avantgárd művészetben vált világossá, hogy a műalkotás egysége miként tér el a kép egységétől.

Velázquez a *Las Meninason* az egyes személyekhez kötődő nézőpontok társadalmi pozíciókat reprezentáló szerepét hangsúlyozta ki, és ezzel akaratlanul ugyan, de megkérdőjelezte a statikus kép érvényességét, mint ami egyedül képes kifejezni és megjeleníteni egy önálló érzéki világot. A festményen a különböző képtípusok – az élet képei pózokként, a formalizált és rögzített képalkotások a falon, az olyan kép-kivágások, mint az ablak és ajtónyílások vagy a tükör – természetes montázsa egy jól ritmizált kompozíciót eredményezett. A keretek (képkeretek, ajtó- és ablakkeretek, tükörkeret) még feltartják az egymásba hatolás és egymásban való feloldódás káosszal fenyegető folyamatát, de a pillantások már áttörnek e kereteken, hogy láthatatlan képek jelenlétét jelezzék. Az egész jelenet összemontírozottságának illeszkedéseit a festőnek még sikerült elrejtene. A tükör, a képekkel fedett falak, az ablak- és ajtó-kivágások képbe illesztése azt bizonyítja, hogy nem maga a montázs-technika jelentette a XX. századi avantgárd művészet újdonságát, mert ezt az eljárást a festők mindig is ismerték.¹⁰

A szép új képi világok kialakulása: a képmontázs

A képet alkotó részek szétválasztása, átalakíthatósága és kicserélhetősége korunk technikai képeire, s a számítógépekre a leginkább jellemző. A képalkotó eszközök

⁹ A filmes montázst nem érezzük inkoherensnek, mint a fotómontázst. A filmes vágások ugyanis az időben követik egymást, s ez legitimálja az eltérő nézőpontot vagy megvilágítást, illetve kompozíciót stb. Az időnek tehát ebben az esetben is jelentős szerepe van a kép alakulásában. Hasonló a helyzet a színházi előadások színképeivel is. Ezek a változó időt, helyszínt vagy eseményt reprezentáló váltások a filmes snittek előképei.

¹⁰ A montázs-technika korai alkalmazását, az eltérő léptékű megmutatkozások egymásba illesztését Goya híres festményén, *A kolosszuson* is felfedezhetjük.

vizsgálata fényt derít arra, miféle gondolkodásmód alakítja-formálja a technikai képeket, s milyen folyamatok vezettek el korunk új képjelenségeihez. Ezért a következőkben egy, a művészetből is jól ismert jelenséget szeretnénk újraértelmezni, mégpedig a képi egész konceptuális felbomlásztásának megértésével. Ennek az immár történelemmé vált korszaknak a megértése mindenképpen szükséges, hogy magyarázatot találjunk arra az új képviszonyra, amelyet a mozgókép a nézővel kialakított.

Még nem az identitásukat veszttett,¹¹ mechanikusan előállított, de még nem minden részében technikai képekről fogunk beszélni. Egyelőre csak azt szeretnénk bemutatni, hogy miért és miként vált másodlagossá a hagyományos, ma már metafizikusnak tartott képi világ, elsősorban a technikai kép sokrétű tér- és idővonatkozásának hatására.

Közismert, hogy a kép időbeli és térbeli vonatkozásai kitágításának kezdete a sokszorosításhoz köthető. A nyomtatásnak¹² köszönhetően ugyanazon kép (grafikai nyomat), sokszorosítva, immár mennyiségiként, azaz megsokszorozva, egymással egyenértékű és ezért felcserélhető képek formájában, a térben és az időben szétzóródva, szinkrón módon lehet jelen. A kép ezzel elveszítette a tér és az idő által megragadható identitását.

Most azonban ennek az általános és mindenre kiterjedő képi identitásvesztő folyamatnak egy másik oldaláról szeretnénk beszélni, arról, hogy a sokszorosítás mellett a képi szerkezet dekonstrukciójának köszönhetően az egyes képalkotó elemek is önállósdhatnak, s átvándorolhatnak egyik képből a másikba.¹³ Az egyedi

¹¹ Az identitásukat veszttett mechanizált képek sorát a sokszorosított reprodukciók indították el. E képek részben szintén technikaiaknak tekinthetők, de más értelemben, mint a fotó, mivel reprodukciók, azaz a képek képei. A sokszorosított képek esetében a technikaiság a sokszorosításban, s nem a kép előállításában keresendő. Igazi identitásvesztésről a monitoron megjelenő képek esetében beszélünk, ahol a képi megjelenítés a megjelenítő felület minőségének függvényévé válik, s aminek eredményeként „az ugyanaz nem ugyanaz” többé. Mindazonáltal az identitásvesztés nem azt jelenti, hogy a kép már nem meghatározható, hogy elveszítette valamire való alkalmasságát vagy használhatóságát, vagy hogy annak a képnek, amellyel aktuálisan szemben állunk, ne tudnánk meghatározni adott esetben időbeli kiterjedését vagy a jelen való létének mikéntjét. Ontológiai (metafizikai) értelemben azonban az identitás, vagyis a dolog vagy jelenség önmagával való azonossága kizárja, hogy ugyanakkor valami mással is ugyanolyan értelemben legyen azonos. Ám a sokszorosítás során keletkező dolgok egymással felcserélhetőek. A térbeli és időbeli lokalizálhatóságot is az identitás kritériumai között szokás említeni.

¹² A sokszorosítás módszere a nyomtatás. A nyomtatás a nyomhagyás ősi, képet eredményező használatának újrafelfedezéséből keletkezett. A nyomófelület rendelkezik a képi formákkal, maga az eredeti kép, amely a nyomás következtében más hordozófelületekre kerülve sokszorosítható.

¹³ Ha a képi elemek „szabad vándorlását” úgy fogjuk fel, hogy abba beletartozik egy alaknak az eltérő képi környezővalóságokban való felbukkanása is, mindjárt érthetőbbé válik az a szabadság is, amely a képi montázst jellemzi. A változatlan környezővalóságban végbemenő mozgások és változások a mozdulatlan kamera segítségével jönnek létre. A mozgókép ebből a szituációból indult el, amire az volt a jellemző, hogy az egyes alakok változtatják a képen belüli helyüket, vagy nem véve tudomást a

képek korában ez lehetetlen volt, mert egy ilyen esemény az eredeti kép megsemmisülésével járt volna.

A kép szerkezete felbomlásának, azaz egysége megszüntetésének következtében az is láthatóvá válik, hogy a vágásnak mint kivágásnak főleg eltávolításával és a részek illesztési helyének megjelenésével miként teremtődtek meg a tulajdonképpeni értelemben vett képi interaktivitás új lehetőségei.¹⁴ A vágás, az illesztés, a téridőbeli folyamatok elmetszésének, szabaddá tételének, illetve a lét kontinuos folyamata fel-függesztésének reprezentációjaként ugyanis a mozgókép egy sajátos szerkezeti egységet jelent, amely nem azonos az egyes megmutatkozások formájához köthető kontúrvonallal, de a képkeretnek az időt és teret kijelölő képességével sem. A vágás és illesztés helyén, amely tehát az idő lineáris rendjében keletkezett szakadást és kiesést jelöli, hiány keletkezik. Ezen a ponton eltűnik valami, s valami új kerül elő, amely a tér és az idő tekintetében nem, de a nyelvileg generált értelem felől nézve illeszkedik e ponthoz. Egyszerűbben szólva a vágás két oldalán megjelenő képi elemek összeillesztéséről van szó. Az érzékelhetővé vált vágás – a kieső rész miatt – az új képi elemeket eltartja egymástól, de más értelemben össze is köt őket. A montázként értelmezett vágás-illesztés a mozgókép lineáris szerkezetében játssza a legfontosabb szerepet, s leginkább az olyan állóképek egyes térszerkezeti egységeivel érdemes összevetni, mint amilyen az előtér, középrész és a háttér, habár ezekkel szemben az időbeliséget képviseli. A vágás tehát a mozgókép speciális, elsősorban időbeli, másodsorban térbeli szerkezetét kijelölő és megszervező eljárás. Mivel a vágással ugyanazon képi elemeket, az egyes snitteket, illetve fázisképeket, azaz a még nyers képanyagot a legkülönbözőbb elvek, elképzelések, értelmezési módok stb. szerint lehetséges megszerkeszteni, elvileg a megoldások száma sem meghatározható. A vágás – a kép szerkezeti illeszkedéseinek láthatóvá tett helyeként – alighanem a legfontosabb azon képalkotó eszközök sorában, amin a képek nézőre tett hatása mellett a kép aktivitása is múlik. A vágás és illesztés a kép szerkezetiségét kijelölő működése, képváltásainak sűrűsége stb. sokféleképpen alakíthatja a nyers, önmagukban még ér-

kép határoltóságáról, hol elhagyják a képet (képkivágást), hol újra visszatérnek oda. Ezt váltotta fel a mozgatható kamera bevezetésével ennek a fordítottja, az, amikor például a képi egységet ugyanazon szereplőknek a folyamatosan eltérő helyszíneken való felbukkanása, vagyis a képfolyamban való állandó jelenléte biztosította.

¹⁴ A montázs nem tekinthető teljesen új találmánynak, minthogy a színjátszásban az egyes jelenetek is montázselemekként működnek. De Alberti kivágásának a képen belüli alkalmazása is diszkontinuos tér szegmentumok újbóli összeillesztését jelenti, amennyiben a két tér között olyan hézag keletkezik, amely kiesik az érzékelhetőségből. Ha az első képi szituációkat, jeleneteket vesszük alapul, akkor a montázs egészen korai időig vezethető vissza, hiszen az egyes megmutatkozások, majd azok összeillesztése a képi gondolkodás alapjaihoz vezet el bennünket. Az egyes megmutatkozások képi rögzítését ugyanis az emlékezet azon fogása előzte meg, amelynek során a megmutatkozást az emberi elme leválasztotta környezővilágáról, azaz kivágta belőle annak érdekében, hogy vizuálisan megjeleníthesse. Ennek a kivágásnak az ellentétéként értékeljük, amikor az egyes megmutatkozásokat képi jelenetké, szituációkká állította össze.

telmet nem hordozó képi szegmentumokat. Ugyanazon nyers képanyag eltérő képi alkotásokat eredményezhet. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a képi identitást teszi képlekenyebbé, de azt is, hogy eleve megszabja a mozgókép végső struktúráját, dinamikáját, ritmusát, a képpel kapcsolatos időérzetet, az érthetőséget, a nézőhöz való viszonyát, s mindent átformalhat, ami a mozgókép egésze szempontjából lényeges lehet.¹⁵

A képi aktivitás szempontjából meg kell említenünk a vágásban rejlő egyik legnagyobb lehetőséget, a váratlanság sokkoló hatását, a kép által hordozott tér (helyszín) és idő hirtelen megváltozását. A hirtelen jött törés a kép alkotórészeinek újragondolására készítheti a nézőt, akinek fel kell függesztenie addigi feltételezéseit a látottakkal kapcsolatban, illetve el kell halasztania vélekedéseit, ítéleteit a képfolyam befejezéséig, az *egész kép* érzéki befogadásáig, miközben az egyes váltások alkalmával meg kell szoknia és a korábbiakhoz hozzá kell illesztenie az új helyszínt, időpontot és szituációt. A vágás váratlanságot eredményező megoldására azért van szükség, mert pusztán a képen belüli mozgással aligha lenne fenntartható az érdeklődés a mozgókép iránt.

¹⁵ A mozgókép montázstechnikájának vágási és illesztési helyeire jellemző, hogy e pontokon a képi szegmens kontinuitását és további kiterjedését biztosító folyamatjelleg megszakad, s a folytatása a képből kiesik. Helyét egy másik, hasonlóképpen a téridő kontinuitásából kivágott képkalkotó szegmens (snitt) veszi át. Ám nem beszélhetünk a kivágott részek teljes képen kívülre kerüléséről, semmivé válásáról, mivel e részeket a képben bennmaradó szegmensek a hagyományos állóképekhez hasonlóan reprezentálják. A kieső részek elvesző ideje a mozgókép szimbolikus időbeliségének kialakulását, a képi időknak, azaz a mozgókép különböző szinteken megragadható időbeliségeinek kialakítását teszi lehetővé. Ezen azt értjük, hogy a kihagyott részek úgy működnek, ahogyan a nyelvben is a mondatok és gondolatok közötti ugrások. A nyelv artikulált értelemmé válása ott érhető tetten, ahol e kihagyások működnek, hiszen sohasem mondunk el mindent egy elbeszélésben, ami az adott esemény során végbement, hanem kiemelünk általunk lényegesnek tartott részeket, míg másokat elhagyunk. (Hasonló illesztéseket tesz lehetővé a látásban a szem egyik téri pontról a másikra való ugrása is, amikor ennek az ugrásnak köszönhetően szintén szakadás keletkezik a látás kontinuitásában.) A szavak jelszerűsége, reprezentatív működése megkönnyíti a kihagyáson alapuló elbeszélést. Az értelmet kreáló elme éppen e kivágásokkal szemben működik, mivel kreatívan, ugrások és összevonások segítségével állítja elő azt, amit értelemnek hívunk. Az értelem előállításakor tehát az elme saját kreációjának megfelelően sűríti össze az ismereteket, tapasztalatokat, emlékképeket. A már kommunikálható értelem tehát egy absztrakció eredményeként úgy keletkezik, hogy az elbeszélő az elméjében egy prekonceptió és nézőpont felállításával, metaforák alkalmazásával, valamint szimbólumok, és reprezentációk segítségével újaszervezi a tulajdonképpen végbement események láncolatát. A kihagyás és sűrítés nem teljesen akaratlagos, mivel az értelemalkotás e technikáját a gyermekkorban mindenki megtanulja, legkésőbb a nyelvhasználat során. Ugyanezt a funkciót látja el a mozgóképben a montázs, illetve a vágás, habár a mozgóképek létrehozásában már akaratlagosságról kell beszélünk, mivel a kép alkotója tudatosítja magában azt, ami korábban csak gyakorlati ismeretként létezett számára. De előfordul az egymást követő snitek közötti viszonyban a szimultaneitás kifejezése érdekében a sűrítés elsődleges formája, a kihagyás ellentétéként az eltérő helyszínek és időpontok egymásba illesztése. A vágással, illetve összeillesztéssel való játék sokféle tér és idő megjelenítésére ad módot, amelyeket most nem mutatunk be.

A kép egyesülése a nyelvi generált értelemmel a hangosfilmben valósult meg ahhoz hasonló módon, ahogyan ezt a hétköznapiakban is tapasztaljuk. Innentől kezdve nehéz megmondani, hogy mikor aktívabb a kép vizuális oldala, s mikor veszi át a szerepet a hozzá illesztett auditivitáson alapuló nyelvi értelem, azaz mikor vezet aktívabban a figyelmünket az egyik s mikor a másik. A mozgókép élethez való közelítésének célja, hogy élményként a néző egzisztenciájának részévé avassa a képi látványt.¹⁶ Vagyis a képnek az élet időbeliségét kell megközelítenie annak érdekében, hogy aktivitása növekedjen, de a gondolkodás formális követelményeit is ki kell elégítenie, ami viszont az előzővel ellentétes műveletet, kihagyást (asszociációt), sűrítést, vágást, azaz a tér-idő megjelenítésében absztrakciót követel meg.¹⁷ A nyelvi és a vizuális érzékelés összehangolása a mozgóképet alkotók elengedhetetlen feladata. A vágásnak a jelentősége a képi és a nyelvi értelem összeillesztésében lelhető fel. A nyelv ugyanis a képen is az élet megszokott ritmusában jelenik meg, s a képnek az ehhez való alkalmazkodása egyben az élethez való alkalmazkodását is jelenti.

A CENTRALIZÁLT ÉS A STATIKUS KÉP SZÉTROBBANÁSA

A láthatatlan képalkotó elemek szerepe a képi egység felbomlásában

A XIX. században a kép továbbfejlődése előtt két lehetőség állt. Az egyik megoldásnak új képalkotó koncepciók kidolgozása (realizmus, impresszionizmus, szimbolizmus, szecesszió stb.) látszott, ami elindította a hagyományos képek dekonstrukcióját, míg a másik lehetőségnek a képjelenség idődimenziójával való kibővítése mutatkozott. Korábban a manuálisan előállított művészi kép identitását a belső tér és a kompozíció mind komplexebb világgá formálása, valamint az alkotó szellemének az egész hordozófelületen felfedezhető kézjegye együttesen biztosították. Az első technikai képpel, azaz a fotó megjelenésével azonban végleg lezárult a statikus kép hagyományos úton való továbbfejlődésének lehetősége. Az a képalkotói folyamat, amely a reneszánszban elkezdődött, a fotóval véget ért. A manuális képalkotás öröksége a művészet és a technikai kép között került felosztásra.

¹⁶ Mint látni fogjuk, más kritériumai is vannak a mozgóképek társadalmi elismerésének és minősítésének. Minthogy azonban a mozgókép nincs kiszolgáltatva egy hagyománynak, amely oly mértékben lemeredithetné, mint ahogyan ez a hagyományos képpel is gyakran megesett, a mozgókép mobilitása ebből fakadóan is nagyobb. Ám a művészet öröksége a mozgóképre is átszállt, gyakran a művészi film újításai esztétikai elveknek engedelmessékednek. Az újításokban rejlő lehetőségek azonban nem mindig ellensúlyozzák a képpel szemben támasztott azon elvárásokat, hogy lebilincseljék nézőjét.

¹⁷ A montázstechnika, azaz a vágás és sűrítés leghétköznapiabb tapasztalata az iskolai tanulás, amikor a tanuló aláhúzásokkal, kiemelésekkel választja el a lényegesnek gondolt szövegrészeket a kevésbé lényegesektől vagy lényegtelenektől. Korábbi korokra ennek az ellenkezője volt jellemző, mivel a szövegek – például a Biblia szözerinti bemagolása – elfedte a gondolkodás e jellegzetességét, a sűrítést. A montázstechnika nélkülözhetetlensége Ady Endre *Kocsi-út az éjszakában* c. versében, a „Minden Egész eltörött” gondolatában nyert irodalmi kifejezést.

A képi világ bomlásának folyamata azonban annak ellenére, hogy nem látszódtott, már akkor elkezdődött, amikor az alkotók a kép identitásának kidolgozásában még ki sem játszották minden lehetőségüket. A festők évszázadokkal korábban, a manierizmusban jelezték, hogy nem egyetlen térérzet és nézőpont létezik, hanem legalább annyi, ahány szereplő az adott képen megjelenik, de inkább több, hiszen bármely téri pont egyben potenciális nézőpont is, amit a festő segítségével a néző is magáévá tehet.

Velázqueznek nem volt sejtése arról, hogy megoldása, a korábban egységes és osztatlan térnek a felszabdalása, a középpontot jelentő zárt helyiségnek külső terekkel történő körülkerítése, amelyet a szereplők által reprezentált nézőpontok szubjektív téri pozíciói egészítenek ki, milyen messzire fog vezetni, s hogy ez miként alapozott meg egy új kép-néző viszonyt, amit egyszer majd – az ő korában még ismeretlen szóval – az *interaktivitás* fogalmával fognak kifejezni. Ami a *Las Meninason* csak egy alaknak, képi elemnek, kerettel körülhatárolt téri szegmensnek mutatkozik (festmények, ajtó, tükör, ablak), s jelenléte csak feltételezhető (háttal álló festmény, tükör), miközben tulajdonképpeni léte vagy lényege rejtve maradt, arról idővel kiderült, hogy azt jelzi, észrevétlenül, de már elindult a képi egység, illetve a képi világ felbomlásának folyamata. Raffaello a *Sixtusi Madonnán* még azzal küzdött, hogy a transzcendenst valamilyen szinten – legalább szimbolikusan – érzékvivő formálja, s ezzel kiterjesztesse a képi jelenbe állítás és megmutatás határát. Velázquez felfedezte, hogy a jelenbe állítás nem jelent egyben megmutatkozást is, ami az előbbi törekvésekkel ellentétes, hiszen arra utal, hogy még az előttünk lévő e világi dolgok sem mindig láthatók. Ilyen nem látható dolog a nézőnek háttal álló festmény, a csak indirekt módon, a tükröződésében és befénylésében érzékelhető tükör, a fényt beeresztő ablak mögötti külvilág és az azokból a nézőpontokból észlelhető tér, amit az egyes személyek pillantásában feltételezünk. Ezek mind a vizuálisan érzékelhetetlen létmódoknak az érzékelhetőben való megbújását fejezik ki. A klasszikus reprezentáció végét vetítette előre az is, hogy a festő a társadalmi hierarchia középpontját, a királyi párt a képi térnek a geometriai centrumából áthelyezte a képen kívüli térbe, azt hangsúlyozva, hogy e jelenlét csak a látásaktus számára létezik, de nem valóságosan.

Persze nem kizárólag a tükör bontja meg a terem önmagába zárt világának e világmodellnek a kompozícióba rejtett szerkezetét, és nemcsak ez felelős az eltérő értelmezésekért sem. A nézőnek háttal felállított festmény veti fel a legélesebben a képen belüli rejtekezés, illetve a képen kívüli térbe való kilépés lehetőségét, hiszen azt feltételezzük, hogy ott, e láthatatlan felületen, egy másik kép van születőben, amely azonban számunkra mindörökké érzékelhetetlen marad, s csak különböző vizuális jelek alapján gondolunk a létezésére.¹⁸ Azt is említettük, hogy e zárt teremből kivezető

¹⁸ A tárgyak észleleti képével szemben, amikor a tárgyak nem látható oldala nem hat zavaróan a nézőre, ennek a képnek csak a hátoldala észlelhető. Ám egy hátoldal bármely hasonló méretű képi hordozót jelenthet, azaz több lehetséges képnek is a hátoldala lehet. A festmény éppen arra utal, hogy a hátoldal nem a kép része, azaz nem tartalmaz semmiféle konkrét utalást a képre.

többi „nyílás” is majdnem annyira az elrejtés eszköze, mint a nézőnek a hátoldalát mutató festmény, hiszen még az ablakon is csak a fény hatolhat be a terembe, de nem enged kitekinteni a külső valóságra. Megjegyzendő, hogy ez az ablak, ellentmondva Alberti ablakhasonlatának, nem több pusztá fényforrásnál, amihez hasonló megoldást Johannes Vermeer *Levelet olvasó nőjénél* látunk. Ugyanakkor ez az állítás csak szimbolikus értelmezés esetén igaz, hiszen közismert, hogy a spanyol udvart gazdaggá és pompázatosná a kívülről a királyságba áramló arany tette, bár végül ez okozta a vesztét is. A fénynek ez a beáradása akár még ezt is szimbolizálhatná. A jelenet egésze mégis olyan, hogy úgy érezzük, a festőnek is titkolnia kellett, hogy az általa megörökített szimbolikus tartalmú szituáció, amely a korabeli világ pandanja, csak az érzékelés, a *látszás* szintjén tartható fent. De még a tekintetek is, amelyek esetleg a képen kívülálló személyekre irányulnak, megőrzik titkukat. Mintha minden, ami látszik, egy mély láthatatlanságot fedne el, ami a kép nyitottságával szemben egy rejtekező magatartásra utal. A nézőt megcsalja a látvány, ha azonnal és kételyek nélkül hisz első benyomásának. A látható mögötti nem látható megvonja a jelenettől azt az aktivitást, ami egy ilyen nagy formátumú kompozíciót jellemezni szokott. A tekintetek és a tükör aktivitásra invitáló működését e rejtekező jelenlétek ellentételezik. A külső tereknek a mélységüktől való megfosztása is ellentmondani látszik a képen első pillanatban tapasztalható aktivitási hajlandóságnak. Mindez talán annak tudható be, hogy Velázquez a felsoroltak ellenére fontosnak tartotta, hogy a nézők tekintetét és vele a gondolatokat folyton visszaterelje a festmény nehezen meghatározható centrumába.

Normális esetben a képi megmutatkozásoknak a nem látható felével nem törődünk, mivel azokat teljes mértékben reprezentálja a látható felületrész. A *Las Meninas*on a nézőnek háttal felállított festmény azonban megtagadja ezt a képi funkciót. Velázquez felfedezte a képen történő elrejtés lehetőségét, amikor a vizuális jelen való lét nem jár együtt megmutatkozással, önfeltárással. Láthatatlanul vagy felismerhetetlenül jelen lenni, ez olyan kihívást jelent a szemnek, amelyet nem lehet nem észrevenni, s amelyre reflektálni kénytelen a néző.

Az időt kijátszó kép és a képet kijátszó idő

A *Las Meninas* tükörijátékától, amely a néző figyelmét a saját helyére és helyzetére irányítja, hamar el lehet jutni annak belátásához, hogy minden kép a rajta kívüli térrel, illetve az ott helyet foglaló nézővel együtt létezik és működik. Ennek ellenére sem az egyes műveket elméletileg elemző művészettörténészek, sem az esztéták nem tulajdonítanak annak túl nagy jelentőséget, hogy a néző és a képet tőle elválasztó téri távolság is a kép, illetve a képészlelés lényeges alkotórésze, egyben az egyik legfontosabb feltétele. A kép-néző távolság ugyanis nemcsak a perspektivikus képek esetében lényeges. Ahogyan a valóság különböző dolgai és jelenségei is csak egy távolsággal és nézőponttal együtt válnak érzékelhetőkké, a sík felületen elhelyezett kép is így működik.¹⁹ A kép saját világába való bezáródása tehát e megközelítésből

¹⁹ A síkfelületi kép belső ellentmondása, hogy amíg a kép a maga egészében látható, az egyes megmu-

szemlélve merő fikció, hiszen a képet éppen hogy a képen kívüli üres téren áthatoló tekintet nyitja meg s teszi hozzáférhetővé. A kép felületétől való fizikai távolságunk is hozzájárul ahhoz, hogy pontosan mérjük fel a képnek, pontosabban a kép hordozójának a tapintható térben való kiterjedését.²⁰

Ám a kép iránt kitartóan érdeklődő néző hamar belátja azt is, hogy a hely, ahol ő áll, ma nem ugyanaz, mint ami akkor volt, amikor Velázquez e vásznat megfestette. A festmény látni engedi, hogy miként válik semmivé funkciójában a tükör, ha tárgyi létevel együtt a benne megjelenő kép is rögzített képpé válik. A tükörkép jól érzékelteti az idő dimenziójának létvonatkozását, a tükörképnek a megmutatkozók szimultán változását, azaz a tükrözött és a tükörkép egyidejűségét. A tükörképnek a festményen történő rögzítésével azonban az egyidejűségben anomáliaként keletkezik, hiszen annak ellenére, hogy a királyi pár helyén immár a néző áll, a kép háttérében lévő festett tükör még mindig az ő képüket „veri vissza”.²¹ A helyettesítésen alapuló reprezentáció – azaz ebben az esetben az egyik képnek a másikkal való helyettesítése – nem mindig működik megfelelően, s amint az idő dimenzióját is számításba vesszük a képmegértésben, inkább a felcserélhetetlenségük válik feltűnővé. A múlt árnyai kitérnek a jelen nézőjét a pozíciójából, mivel a tükröződésnek, ha az valóban szimultán „élő”, működő jelenség lenne, a jelenben is működni kellene.²² A festett képként rögzített tükörjátékban a rögzítés műveletének köszönhetően elvált egymástól a térbeliség és az időbeliség, s a tükörkép csak a térbeliség tekintetében működik rá jellemzően. Hiába volt sikeres a térbeliség tekintetében a festő interakciója, ha az elbukott a szimultaneitás szempontjából. Foucault ezt az ellentmondást így fogalmazta meg: „Ez a tekintet [tudniillik a festőé] összegyűjt és kitaszít bennünket, és olyasmit tesz a helyünkre, ami már régóta előttünk ott volt: magát a modellt” [a királyi párt].²³ Ha kikü-

tatkozások csak felületük egy részét tárják a néző elé. Amíg a megmutatkozások lényegük szerint jelennek meg, az ellentmondás nem lepleződik le. De amint a megmutatkozó elrejtí lényegét, problematikussá válik képi jelenléte is. A *Las Meninas*nak mint képnek része az elrejtés, ezért a nem látható festmény a kép egészén belül releváns. De nem releváns önmagában véve és a néző számára, aki elől el lett rejtve ez a képen belüli kép.

²⁰ Ha a keret átmenetet jelent a kép belső tere és a képet tartalmazó tér között, akkor a kép hordozójára még inkább illik ez az átmenetiség és kettősség. A hordozón megjelenő kép mikroszintje, azaz a léptékéből fakadó méreteinek és a hordozó kiterjedésének viszonya határozza meg a néző képérzetét.

²¹ Schmeiser így írja le a festett tükör időt megőrző működését: „Amit a tükör megmutat, az, mint tükörkép, egy időben létezik a kép előterében látható jelenettel, ugyanakkor – minthogy mégiscsak tükörben látható – bekeretezve, a falra kerülve a homályossága miatt megfoghatatlan múlt »emlékképeihez« is tartozik.” (Leonhard Schmeiser: *A Las Meninas tükrében. Enigma*, 1994 no. 4. 80.).

²² Ahogyan a személyek képi megmutatkozása nem azonos minden tekintetben az adott személlyel, s ahogyan a tárgyak képe sem működik úgy, ahogyan a tárgy, a tükörkép sem képes szimultán képet adni, ha festett képével reprezentálják. Velázquez azonban itt a képek felcserélhetőségével játszik, azzal hogy a képen belüli kép funkcionál, amikor láthatók benne a tükrözött személyek, de már nem funkcionál, amikor magunkra vonatkoztatjuk.

²³ Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. I. m.

szöbölhetnének az idő dimenzióját, s a festett tükör valóban tükörként működne, magunkat láthatnánk a király vagy a királyné helyén.²⁴ A festmény ezen a helyen feladná magát egy másik képi jelenbe állítási eljárás kedvéért. A legáltalánosabb értelemben vett létezés, vagyis a világ ideje kerül itt összeütközésbe a képi rögzítés eredményeként „megfagyott” megmutatkozással. A létezés hétköznapi ideje nincs tekintettel a kép időbeliségének lehetőségeire. Ami a kép festésekor még szinkrónban volt egymással, mára egy időeltolódás eredményeként az érzékelés szintjén aszinkronná vált. Azt gondolnánk, az óra és a naptár mindenkire érvényes változások mutatója, s hogy az idő e segédeszközök által felismerhetően egyetlen ütemben változik. A rögzített képek korábban bizonyították, mint a fizika, hogy ez nem így van, mert az idő eltérő ütemben és ritmusban változik.²⁵ Amíg egy tükörbe pillantva mindig szinkrón önmagunkat látjuk, addig a festményeken és a fotókon látható megmutatkozásaink igencsak elmaradnak tőlünk az időben.

De nem éppen a rögzített kép-e az, ami kizökkenti az időt ritmusából? Nem a festett kép az, ami – legalábbis az érzékelhetőség szintjén – megállítja és kiragadja tárgyát az időből? Mégpedig éppen úgy, miként az emlékezet teszi, amely szintén rögzíti a képet. Ha ez így van, s az emlékezet képe is rögzített kép, akkor a kép rögzítése az ember számára igen nagy jelentőséggel bír, mivel a múltat az emlékezethez hasonló módon őrzi meg. Közhely, hogy a rögzítés megőrzésként ragadja ki a tárgyát az időfolyamból, hogy az a változó jelenben is az maradjon, ami volt. A kiragadás és rögzítés időmontázsként működik. A felületen rögzített kép az elme képét követve játszik az idővel. Nem úgy, hogy az időt magába fogadja és manipulálja, hanem úgy, hogy kizárja magából, s zárványt képez a megmutatkozásból. A képjelenség hordozója változatlanul az idő foglya, azaz a kép maga is benne áll az időben. De a megmutatkozások már rögzítettségükből fakadóan kilépnek belőle. Ez a leglátványosabb különbség a rögzített kép és a tükörkép között. Velázquez úgy jelenítette meg az egyik képfajta a másikban, hogy közben, legalábbis részben, megőrizte annak eredeti funkcióját, azaz tükör voltát, minthogy érzékeljük a tükröződést. Ám paradox módon éppen a rögzítés műveletével a tükör leglényegesebb tulajdonságát, a tükörkép szimultaneitását ölte meg.

²⁴ A tükör időben folyamatosan a környezetének változásait visszaverő egyidejűségét a festmény nem követi. Nem lett volna nehéz feladat Velázqueznek egy ekkora tükörnek a képbe illesztése, ha ez lett volna a célja. Velázquez azonban festő volt, s a képet a maga egészében festményként kellett előállítania. Egy valóságos tükörnek a képbe illesztése megbontotta volna a kép egységét, hiszen a tükör a valóság tárgyaként került volna a képbe, amivel azonban a festett kép belső világa nem nyert volna semmit sem, minthogy a tükör változó képével a festmény lényegét jelentő rögzítésen kívül működne. Az ilyen tükör folyamatosan kireflektálná magát a képből, lyukat hagyva jelenlétével a képben.

²⁵ Mind a naptár, mind az óra egy ideális idő képét közvetíti. Ez az időkép egy természeti folyamatot, azaz megmutatkozót állít elénk. Időképünk ugyanis egy kozmológiai eseményt transzformál és igazít hozzá a mi igényeinkhez. Csupán az egyes intervallumok egyformasága, azonos értéke és kiterjedése az, ami ebben a képben mesterségesen előállított, hiszen a napokat és az éveket kozmológiai állandóként éljük meg.

A tükörrel való játékot átvette a mozgókép is. Ott a két képtípus még inkább megfelel egymásnak. Az operatőrök kedvelt játéka, hogy a mozgóképen a tükörkép a közvetlen kép szerepében lép fel, s csak a közvetített látványra való visszaállítás során derül fény e csalafintaságra.

A szerepjáték láthatóvá válása

A *Las Meninason* a tükörben látható képet a tükörkép festett képe mellett a felületének befénylése reprezentálja. Ahol a kép befénylik, a tükör a maga tárgyiségében válik láthatóvá. A festett tükör királyi párral reprezentált képe egy meghatározott pillanatot ragadott meg, s ezzel alávettette magát a festmény egészére jellemző rögzítettségnek. Ezért hiába pillantanak a képből ránk az alakok, nem bennünket „látnak”, hanem azt, amit megfestésükkor látniuk kellett. Végső soron – mint mindig, most is – az időben való létezés meghíúsította a kép interakcióját, a párbeszéd lehetőségét, hogy a múlt aktívabban is bevonhasson bennünket világába, és alakjaival diskurzust kezdeményezhessünk. De ezen a helyzeten semmi sem segíthet, és ez az időben keletkezett szakadék mindörökké megőrződik, hiszen a képi megmutatkozás pusztán az érzéki azonosságra ad garanciát, semmi többre.

Ám ha úgy „olvassuk” kép és hatalom viszonyát, hogy az megfelel a néző és a kép viszonyának, akkor a király tekintetét, amely Velázquez társadalmi pozícióját is legitímálta, a festő alighanem egyébként is örök érvényűnek tekinthette, minthogy saját korának és világának a rendjén túl számára nem volt, s nem is lehetett alternatív világ és társadalmi rend.²⁶ Értelmezhetjük a képet úgy is, hogy a hatalom nevében a képi reprezentáció a tükör képét is e rend betartására „bírja rá”.

Ezért az egész *Udvarhölgyek* által reprezentált téridőjátékból az következik, hogy nem is annyira a kép, hanem ahogyan ezt a *Sixtusi Madonna* esetében láthattuk, még mindig mi, e remekmű szemléllői és befogadói vagyunk aktívak, amikor a múlt e képi jelenségét faggatjuk, illetve amikor „visszaolvassuk” a képből saját gondolatainkat. Saját tekintetünk azonban nem egy a sok közül, hanem az egyetlen, amely valóban lát is valamit.

Ezért gondolhatjuk azt, hogy a néző átvette a királyi pár helyét és bizonyos mértékig a szerepét is. E szereppel a néző a pusztá képészlelésen túl a festmény külső szereplőjeként jelenhet meg. Mert bár nincs kép a nézővel való kapcsolat nélkül, e remekműben a befogadás a királyi pár személyében modellezve szemmel láthatóan részét képezi a jelenetnek. Ennek következtében olyan érzéki látványban lehet részünk, amely képesnek mutatkozik kiprovokálni egy a szokásosnál aktívabb képnéző viszonyt. Térbeli pozíciójából fakadóan a néző tekintete ugyanúgy fogja át a képet, akár egykor a királyi páré, az udvarmesteré vagy a festőé azt a kvázi látványt, amelyet a festő képzelt el a számukra. A királyi pár mai nézőre való felcserelésének gondolata azt sugallja, hogy lényegtelen, ki nézi a képet, mert annak látványa és

²⁶ Goya festészetében fedezhetjük fel azt az elszánt harcot, amelyet a festők vívtak egy, a társadalmi reprezentáció alternatívájaként működő képi világ és általános képszemlélet eléréséért.

értelme változatlan. Mi azonban már tudjuk, hogy ez nem így van: a néző optikai nézőpontja hiába felel meg a királyénak, nem lehet azonos az utóbbi társadalmi és történeti pozíciójával. A két szituáció éppen úgy eltér egymástól, mint amikor egy távcsőbe a csillagász vagy egy laikus tekint bele.

Csak hogy immár valami olyannal is rendelkezik a néző, amellyel a festő és a kép többi alakja nem rendelkezhetett: az idő neki juttatott hatalmával, hiszen csak az ő szeme keltheti életre a képen felelhető alakok tekintetét is, csak ő veheti észre a királyi pár pozíciójában rejlő anakronizmust. A jelenkor nézőjének pillantása tehát mindenképpen kitüntetett helyet foglal el ebben a tekintetek játékból kibontakozó hierarchiában. Velázquez jelentősége abban lefelé, hogy ő ismerte fel a kép-érzékelésben és a képészlelésben a tekintetek játékanak jelentőségét, hogy az számunkra a kép lényegi tartalmaként működhet.

Az *Udvarhölgyek* egyes alakjai tekintetének láthatatlan vektorai – mint egy rejtett geometriai ábra meghatározó pontjait összekötő egyenesek – behálózják a kép felületét, és úgy tűnik, hogy a nézőre vetett pillantások áttörnek és felszabdaldják még a kép önmagába zárt terét is.²⁷ A festő, az ajtón belépő udvarmester, a törpe, az infánsnő, valamint a királyi pár (tükörképe) kinéznek a képből, s a festő által figyelt és feltehetőleg festett jelenetre tekintenek.²⁸

De egy a nézővel kialakítandó aktív viszony érdekében nemcsak a néző irányába lehet a képből kinézni, nemcsak a néző felé vetett pillantás aktivizálja a nézőt. Egy haldokló tekintetében a nemlétbe való átlépés búcsúpillantását véljük megjeleníteni, a hívőben Istenhez fordulása és hitet keresése/megtalálása jelenik meg, a gondolkodóban, a levéolvasszóban, vagy a fogadalmat tevőben stb., s azt véljük felfedezni, aki, vagy ahol vélekedésünk szerint a képként megjelenő alak „képzelete tartózkodik”, s amit mozdulata, arcmimikája is közvetít. Természetesen azt, hogy egy képen lévő alak pontosan mit lát, vagy mit kellene látnia, nem tudjuk, minthogy a képi megmutatkozások nem mindenben reprezentálják a megmutatkozót, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy nem érzékelnek, bár az érzékelés érzéki jeleivel rendelkeznek. Mi, akik a képet figyeljük nagyon is érzékelünk, s a kép látványa megrendítő erővel hathat ránk. De nem a megmutatkozások érzelmei a lényegesek, hanem azok, amiket a kép a nézőből kivált. A kétféle érzelmi megnyilvánulás közötti különbségben arra figyelhetünk fel, hogy miként terelődött át a képobjektumról a néző szubjektumára a figyelem. A két érzésnek ugyanis egyáltalán nem szükséges megfelelnie

²⁷ Aki már látott filmforgatást, tudja, hogy hány tekintet mered a színészek előképi játékára a felvétel közben, s egy filmjelenet már e rejtett tekintetek jelenlétét is jelenti. A láthatatlan tekintetek által behálózott kép gondolata azonban még csak nem is Velázquez e festményén jelent meg először, hiszen az idegen pillantása már a képek festése közben is gyakori aktus, ami gyakran befolyásolja a kép végleges érzéki állapotát is.

²⁸ Az udvarmesterről azt állítottuk, hogy mindent hátulról, illetve hátulnézetből lát. Ezen nem kell csodálkoznunk, mivel az a dolga, hogy a dolgok és események visszáját is lássa és megértse. A többalakos képekre egyébként is jellemző, hogy a szemek, illetve a tekintetek a cselekvésekkel egyenrangú erőkként irányítják a néző tekintetét is, és aktívan részt kérnek a kép értelmezéséből.

egymásnak, mivel a megmutatkozás általában nem a nézőt reprezentálja. Nem az érzelmek megmutatása a kép elsődleges feladata, hanem az érzelmek kiváltása. Egy ikonon ritkán látunk érzelmeket, de az előtte imádkozó személyre annál jellemzőbb a felfokozott érzelmi átélés. A festőkre jellemző, hogy takarékosan bánnak az érzelmek vizuális bemutatásával. Ugyanakkor a pátosz, ez a fennkölt érzelmeket szimbolikusan kifejező forma már az antik idők óta gyakran jelent meg a képalkotásokon, igaz, többnyire meglehetősen formalizált módon. Ezen a téren a mozgókép hozott kényeges változást.

Itt azonban meg kell említenünk egy másik, a képjelenséghez és a képjelenség által bemutatott problémához szorosan kapcsolódó kérdést is, hogy ugyanis miért nézünk általunk előnyösnek gondolt arccal a fényképezőgép objektívjébe vagy a mozgókép kamerájába, amikor bennünket fotóznak, filmeznek, ha nem azért, hogy a képi megmutatkozások képből való kitekintését egyfajta kommunikatív gesztusként, önmegmutatásként, önfeltárásként, bemutatkozásként, magunkat megjelenítés-ként, helyettesítésként, azaz reprezentációként értelmezzük? E gesztusunkkal mintegy megelőlegezzük képi létünket, hogy az a megfelelő időben, mások pillantásának kitéve, aktívként azt (meta)kommunikálja, amit mi a képünkre bízni szeretnénk. Az arcunkat szeretnénk megörökíttetni, amelyből ránk lehet ismerni, s amely akkor a miénk, és akkor érezzük magunkkal azonosnak, ha a pusztá érzékiség, a felület külsődlegességének szintjén túl is képes közvetíteni bennünket. Megvan a lehetőségünk, hogy válogassunk lehetséges „arcaink”, azaz érzelmeket kifejező arcmimikáink, mozdulataink és gesztusaink között.²⁹ Előképi pozícióknak modellálása, amely megelőlegezi és megalapozza megmutatkozásunk képből való kinézését, azt jelenti, hogy felkészültünk egy néma képi metakommunikációra. A kitekintés olyan, arcképünkre bízott üzenetküldés, amely némileg hasonlít a levélhez, amelyben feltárjuk magunkat mások előtt. A képbe rejtett kapcsolatfelvételnek (interakciónak) ezt a vizuális formáját egy, a személyünkön kívüli, azon túlmutató kommunikatív lehetőségként fogjuk fel. A kommunikáció egyébként is a személy önmagán túlmutatása, önmagából való kilépése. Márpedig ha a kép képes elárulni szándékainkat, érzelmeinket, képességeinket stb., akkor kommunikatív funkciót lát el. Az önmegmutatásnak ez a módja éppenséggel pre- és „transz”-kommunikáció: aminek a legelterjedtebb használati eszköze a bennünket érzéki létünkben felmutató fényképes igazolványok, arcképes azonosítók. Ezek paralel hordozói az „arcunk (egy időből kiragadott) képének”, a *nyom* egy legújabb kori formájának. Dokumentum és akaratlan aláírás. Ez utóbbit tekinthetjük absztrakt portrénak is. Ám mindezek még együttesen sem hordozzák énünk nyelvileg generált értelmünkkel megfogalmazhatónak vélt, de valójában sohasem megragadott lényegét, hanem csak igazolják formális, társadalmilag regisztrált identitásunkat. Nincs igazi kapcsolat kölcsönösség, azaz

²⁹ Mondhatjuk-e, hogy a művészettörténészek által elsősorban a görög szobrászatra alkalmazott archaikus mosolyt nevezett jelenség ugyanezen okok miatt keletkezett, ami miatt mi is mosolygunk a fotóinkon? Lehetséges, hogy a mosolygást időtlen arckifejezésként értelmezték más kultúrák is? Hasonló mosolyt fedezhetünk fel máshol is, például az indiai buddhista szobrászatban.

párbeszéd nélkül. Márpedig a képi megmutatkozás erre nem képes. A holtakkal nem társaloghatunk úgy, ahogyan Odüsszeusz tette a holtak árnyképeivel.

A TEKINTET HATALMA

Mit jelent a kép aktivitása?

A képnek a néző felé való aktív megnyílása különböző mértékben ugyan, de a képekre általában jellemző.³⁰ Minden festett kép arra bízta bennünket, hogy rájuk csodálkozzunk (*thaumazein*³¹), tekintetünkkel elmerüljünk bennük, megismerjük (*episztemé*), azaz előbb észleljük (*aiszthésisz*), majd nyelvi, gondolattal is megértsük őket. A képek azt is elvárják tőlünk, hogy ha lehet, beléjük feledkezzünk, aminek eredményeként átadjuk magunkat nekik érzelmileg (*pathos*³²) és értelmileg (*dianoia*). Ez azt jelenti, hogy időt szentelünk megismerésüknek. A képek megismerése és megértése iránti szenvedélynek bennünk, a társadalom egyedeiben kell megjelenie. A képészlelés – elsősorban, de nem kizárólagosan – a nyelvi megértést (*ermeneüein*) megelőző, azt megalapozó érzéki (*aiszthésisz*) megismerésre és megértésre törekvő cselekedet, mivel a nyelvi értelem (tartalom, jelentés stb.) csak kiegészíti, pontosítja, illetve elménk tartalmi között a megfelelő helyre illeszti be érzéki megismerésünk tárgyát. Különösen így van ez, ha az érzékelés és az értelmezés felfokozott érzelmekkel, eufóriával is társul.

A kép interaktivitásán azonban valami egészen mást értünk. Valami olyat, amire az átlagkép nem képes. Az interaktívna tartott képekre figyelve azt érezzük, hogy

³⁰ Nem igazán jellemző az olyan kép, amelyen egy emberi alak háta eltakarja a kilátást, mivel a hát önmagában kevés információt tartalmaz.

³¹ Platón szerint a *thaumazein*, azaz a csodálkozás a filozófia lényege. Valamire rácsodálkozni, azaz a dolgot látványként megpillantani és annak átadni magunkat, nem a filozófiai megismerés privilégiuma, hiszen a képeken és egyéb, művészi és technikai alkotások nagyszerűségén is gyakran elámulunk. Azon csodálkozzunk, amikor a képet nézzük, hogy „ilyen van”, hogy a kép érzéki tökéletességgel ajándékoz meg bennünket, miközben a valóság redukciója. Ilyenkor feltesszük a kérdést: „ez hogyan lehetséges?” Csak korunk veszítette el ezt a képességét, mivel túlságosan sok képpel kerül kapcsolatba, s mivel a képek látása mindennapiaink természetes részévé vált, mi több gyakran a valóságot is helyettesítik. A csodálkozás és a látás (*theastai*) amelyek rokonfogalmak, a valamire való rácsodálkozás eredeti tartalmát hordozzák. Heidegger ezt az *arkhé* fogalmával hozza összefüggésbe: „A görög *arkhé* szót teljes értelmében kell megértenünk. Azt nevezi meg, amiből valami kiindul, ered.” (*Gond, Filozófiai esszéfolióirat*, 1993. no. 4. 95.) A dolog, amire rácsodálkozzunk a kiindulópontja, az eredete nemcsak a gondolkodásnak és a vizuális megismerésnek, de a képpel való viszonyunknak is. Ezért a képpel való interaktivitás feltétele a rácsodálkozás.

³² A *pathos*, azaz pátosz ma sokjelentésű szó, hiszen az angolban használják indulat, lendület, heveség, szenvedélyesség, érzelmáradás, azaz patetikus értelemben is, de a szájalmas és a szenvedés értelemben is. A patológia kifejezés betegségre, testi tünetekre utaló szó. A művészetben is jelentős fogalomnak számít, hiszen az antik, majd a barokk vagy a romantika patetikussága, érzelmi túlfűtöttsége közismert. Az érzelmek jelenléte egy viszonyban az aktivitás jele.

azok más képektől lényeges aspektusukban eltérnek, és a megszokottnál erőteljesebben, illetve egyedileg, sajátos vizuális és gondolati karakterükkel fordulnak a néző felé. A remekműveket, érdekes jelenségeket vagy különleges megoldásokat elénk táró képeket ugyan szintén különösen figyelemre méltónak tartjuk, de tárgyuk vagy formai, vagy tartalmi megoldásuk miatt, s nem azért, mert úgy érezzük, hogy az is különös figyelemmel van irántunk. Az interaktív kép olyan, mintha direkt módon, azaz képi voltának tudatában fordulna felénk, hogy az általa meghatározott irányba terelje figyelmünket. De nemcsak valamilyen irányt mutat a nézőnek, hanem újragondolásra, új szempontok alkalmazására készíti őt, mintegy folyamatosan fenntartva benne az érdeklődést. Valami olyat állít a néző elé, amit az nem a megszokott kérépérzékelő és -értelmező rutinjával ért meg.

Foucault a *Las Meninas* elemzésében a szemek irányultságának, illetve társadalmi „ellenőrző” szerepének tulajdonított ilyen jelentőséget. A „ki hova néz?”, „ki mire és kire figyel?” és a „ki kit tart figyelmével függőségben” konkrét képpalkotó elemként tűnik fel. Ezért, ha egy személy kinéz a képből, akkor az, amire figyelme irányul, a képen kívülként jelenik meg, még ha tisztában is vagyunk azzal, hogy e „kifelé figyelés” nem a jelen, hanem a múlt terében volt érvényes. Ha a tekintet elhagyja a képet, nem áll módunkban az idő dimenzióját figyelni, hiszen tapasztalatunk jelen idejű. Ez a mozzanat a képfelület és a néző közötti távolságot is a kép részévé avatja, hiszen a képnek, illetve a néző tekintetének át kell hatolnia azon a távolságon, ami közöttük húzódik, hogy a kép-néző viszony létre jöhessen. Ez a távolság a képet a nézőtől elválasztó felület és a néző tekintete közötti taktilis térben keletkezik.

A pólusok összetartozása mint a képi világ kiépülésének feltétele

A megértésnek a nézőre háruló feladata bizonyítja, hogy a képek önmagukba záródása csak a vizuális érzékelés szintjén, a kép síkjában létezik, valójában azonban ennek éppen az ellenkezője az igaz. A tekintet képre irányulásának és a *tudat* képértelmezésének (az asszociációknak, ismereteknek, vélekedéseknek stb.) a keret aligha szabhat határt. A kép látványának legfőljebb fantáziát féken tartó képessége lehet, de működését nem gátolhatja meg. Ehhez hozzátartozik, hogy a megmutatkozó és a befogadó egyaránt a képen kívül egzisztál, hogy tehát a képen belüli megmutatkozás, amióta a képi megmutatkozás zárt világgá bővült ki, jóformán csak egy meghatározott állapotra és relációra redukált vizuális jelenléte tartalmaz. A néző a megmutatkozáson keresztül „kelti életre” a megmutatkozót. Az egyes megmutatkozások egyaránt reprezentálják a kép egészét mint identikus jelenséget és az egyes megmutatkozók, ami kettős elkötelezettséget jelez. Ha a megmutatkozások jól végzik feladatukat, ez a kettősség nem is tűnik fel a nézőnek, azaz hisz a kép egészének is, ami pedig egy mesterséges komponálás és szerkesztés eredménye. A képjelenség ugyanis mint identikus jelenség és érzéki egység, már egyáltalán nem redukálható a megmutatkozókra, illetve a megmutatkozásaikra, pusztán érzéki jelen való létükre.

Viszont a kép felé forduló nézőben vagy befogadóban fellelhető egy észlelésen túli meghatározottság, amely jelentős mértékben hozzájárul a kép érzéki és nyelvi

egységgé formálódásához. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy *arkhéját* tekintve a képi megmutatkozás közvetlen, interaktív viszonyban állás volt.³³ A képi megmutatkozás csupán a képészlelés egyik fele. A másik oldalon a befogadó/néző helyezkedik el. A képpel szemben álló néző a viszony képpel szembeni pólusát képezi, éppen úgy, ahogyan egy írásos szöveg esetében is azt tapasztaljuk, hogy nem képzelhető el a szöveg az olvasó befogadása, megértésre törekvése, aktív figyelme és elmelmunkája nélkül.³⁴

Csak hogy a teljes értékű párbeszéddel ellentétben, nem egyenrangú és egyenlő értékű felek állnak egymással szemben, hanem egymást kiegészítő „részek”. Ezért nem beszélünk kommunikációról vagy diskurzusról, hanem befogadásról, értelmezésről és megértésről. A kép végső soron mégiscsak egy érzéki adottság, s nem egy másik személy. A néző az aktív, ő az a személy, aki egy a társadalom által kitermelt formalizált jelenséggel áll szemben, amely mindaddig fikció a számára, amíg azt meg nem tölti értelemmel. A kép az értelmezésnek engedve a néző elmetartalmának, azaz *hic et nunc* jelenvalóságának a részévé válik, s azáltal tölti be funkcióját, hogy képként kezd el működni.

Velázquez festménye azonban megfordította az eredeti relációt, s arra veszi rá a nézőt, hogy a képi tükörijátéknak és szemjateknak engedve – egy apró „csalással” ugyan, hiszen a tükörből nem az ő képe verődik vissza – maga is a kép részének tekintse magát, ahelyett, hogy a már megszokott módon a képi megmutatkozást állítaná bele a jelen való létbe.³⁵ Velázquez korában forradalmi gondolat volt a képi és a valóságos térnek az összekapcsolása, mivel a képi világ kiépítése ezzel éppen ellentétes tendenciát jelzett. A reprezentációs gondolkodás úgy képzelte el a képi jelenbe állítás és a „valóság” viszonyát, hogy az nem pusztán megjelenítés, hanem a valóság kiterjesztése és megerősítése is egyben. S valóban nem állíthatjuk, hogy a képlét nem ad hozzá semmit sem világunkhoz. Igaz, nem fizikai szinten, hanem társadalmilag megy végbe a kiterjesztés, ami nem az egyén fizikai létét, hanem a társadalmi pozícióját érinti. Ezért kellett, hogy a megmutatkozás nyilvánossá váljon, hogy a képben rejlő társadalmi erő kifejezésre juthasson. A kép reprezentációs funkciójában működésbe hozott társadalmi erőben minden kétséget kizáróan a kép

³³ Létrehoz-e az ember olyan dolgot, amivel nem alakít ki szoros kapcsolatot? Elképzelhető-e szorosabb kapcsolat, mint amilyen az eszköz és az ember között kialakul? Mi tartja egyben a társadalmakat, közösségeket, családokat, ha nem az egyedek közötti szoros kapcsolat, egymásra szorultság stb.?

³⁴ Ezért problematikus a műközpontú és a befogadó központú esztétika, mivel mindkettő csak a képészlelés és megértés egyik pólusát veszi figyelembe.

³⁵ Akkor is ez lenne a helyzet, ha a tükörben a Velázquez által éppen festett kép tükröződne vissza. Ebben az esetben a tükörkép, amelyen a festmény kettős portré formájában visszaverődik, arról a modellről készül, akinek a helyén a néző áll. A képek játéka tehát a megsokszorozódó képi vetületekből tevődik össze. A néző azt látja, hogy a festő szeméből az általa alkotott képre vetített belső képét a tükör miként tükrözi vissza az ő szemébe. A szemek között a festmény és a tükör közvetít. A tükörijáték egy kört ír le, amely a képen kívülről indul el, és oda érkezik vissza. Ám, miközben megteszi útját, a nézőből királyi pár lesz, vagy fordítva; a királyi pár a tükröződések játéka során valahol a néző képévé alakul át.

aktivizálódik. De csak úgy, ahogyan a *Sixtusi Madonna* esetében láthatjuk, ahogyan a közösségi tudás és hit is az egyénre pressziót gyakorló erőként működik.³⁶

A Las Meninas individualizmusa

Az *Udvarhölgyeken* azt látjuk, hogy felborul a két pólus – a néző és a képjelenség – közötti megszokott egyensúly, a minden képre jellemző alapviszony, mivel a festő a valóságos tapasztalati teret nemcsak hogy alárendelte a reprezentáció terének, de egyenesen bevonta abba. Miközben a tükör áttöri a kép bekeretezett terét, a festmény a saját minőségére formálja át a képét, amint a létezés szimultán folyamatából kiemeli és zárványként rögzíti a tükörképben nyújtott látványt.³⁷ Ha a festő által festett kép ugyanazt jeleníti meg, amit a tükör, akkor nemcsak az lesz látható, amit e háttal álló festmény tartalmaz, de azt is tudni fogjuk, mi volt jelen egykor a *Las Meninas* előtti térben.

Igaz, a bizonyítást megnehezíti, hogy a néző nem ellenőrizheti sem a festő által festett képet, sem a tükör képét. A festő a képet olyan entitásként, identikus világgként deklarálja, amely nemcsak a jelenbe állítja a megmutatkozót megmutatkozásával, de egy kísérletet is tesz arra, hogy kiterjessze magát a jelen való lét tapintható valóságára is. A hétköznapi reprezentációt, amelyben a kép a valóság részévé válik, egy vetélkedés váltja fel, amelyben úgy tűnik, hogy a képnek is esélye lehet terébe bevonni a taktilis környezővalóságát. A helyzet némileg olyan, mintha a világ harcban állna önnön képeivel, ami az emberi külső mögé rejtett gépek, illetve az androidok és a kiborgok jövőbeli világát előlegezi meg.

A képlátás normál „logikáját”, illetve a látás hétköznapi tapasztalatát egy olyan komplikált módon egybefűzött téri jelenség, amelyet a *Meninason* tapasztalhatunk, alighanem meglepetésként éri. A tér, az alakok plasztikussága, a fény- és az árnyékviszonyok mind könnyen befogadhatók, mert következetesek és megfelelnek érzéki ismereteinknek. A problémák akkor merülnek fel, amikor megpróbáljuk elképzelni,

³⁶ Főleg, ha egy bizonyos hitet a társadalom tagjai számára a hagyomány vagy az igazság nevében kötelezővé tesznek. Nem véletlen, hogy Marx a XIX. században a társadalom alsóbb rétegeinek felszabadítása érdekében szükségesnek látta a szellemi terror alóli felszabadítást, amit az egyház testesített meg. De egy ilyen felszabadításnak csak akkor van létjogosultsága, ha a régi hit helyébe képes elfogadható új hitet állítani. Az új hitnek fokozatosan kell kiszorítania e régi hitet és elfoglalnia a helyét, hogy ne keletkezzen a társadalomban szellemi káosz. Ez még a tudomány esetében is csak lassú folyamat lehet, hiszen a korábbi gondolkodásmódot nem lehet egyik pillanatról a másikra kiszorítani a gondolkodásból. Marx fő műve, *A tőke* azon bukott meg, hogy nem válhatott az egyszerű gondolkodású társadalmi rétegek számára irányadóvá, mivel gondolatai egyfelől elvontak, másfelől a mindennapi életre vonatkozóan nem tartalmaztak útmutatásokat és paradigmákat, nem nyújtottak követhető mintákat. Igazságai, miként a fotóé, egy adott (történelmi) pillanatra vonatkoztak.

³⁷ Ha a tükörképet úgy nézzük, mint ami a Velázquez által éppen festett képet tükrözi vissza, akkor a vetítés iránya egy kört ír le. A 1) festő figyeli és 2) festi a királyi párt, miközben 3) a festményt a tükör visszavetíti a 4) modellt álló pár és a néző felé.

hogy miként készülhetett a festmény. Csakhogy úgy tűnik, hogy azok az ellentmondások, amelyeket a képen felfedezünk, a képen kívülről, a nyelvileg generált értelem szintjéről származnak. Nem valótlan teret látunk, nem hamis fényviszonyokat vagy abszurd méretarányokat, hanem azt, hogy ezt a képet azon a módon, ahogyan magáról állítja, illetve magát nekünk megmutatja, nem festhette meg a festő, miközben azt tapasztaljuk, hogy a festmény mégiscsak előttünk áll.³⁸

A „hogyan festhette meg Velázquez a *Las Meninas*” kérdés azonban kívül esik a képen, hiszen nem a kép valamely tulajdonságát, belső egységét vagy a kompozíció relációit, szituáltságát kérdőjelezi meg. A kérdés az előállítás mikéntjére, eseményére, menetére, a kép keletkezésének folyamatára irányul, a kép létrejöttének feltételeire és körülményeire vonatkozik. A kép kompozíciója, téri szerkezete teljesen egyértelmű. Nincs benne hamisság, tévesztés, optikai csalás vagy a forma érzéki többértelműségéből fakadó értelemtévesztés, mint például az elhíresült kacsa-nyúl képben,³⁹ amely lényegében két pontatlanul bemutatott formát egyetlen megjelenési módban, illetve kontúrvonallal körülkerítve rögzít.⁴⁰ Csak az a kérdéses,

³⁸ Természetesen Platónt, Arisztotelészt és a többi filozófust sem festhette meg Raffaello *Az athéni iskolán*, különösen úgy, ahogyan együtt megjelennek a képen. Ám ez a freskó nem állítja magáról, hogy a valóságot a valóság érzéki látványa után akarja bemutatni. Velázquez esetében annyiban más a helyzet, hogy ez a kép azt akarja elhitetni velünk, hogy egy beállított pillanatot örökít meg. Ezt maga a festő sugallja azzal, hogy azt látjuk, amint egy modellekből összeállított és vizuálisan elrendezett szituációt és nem a képzelete segítségével megkomponált képet fest.

³⁹ Jól ismertek azok a képek, amelyek a kacsa-nyúl rosszul megrajzolt, s ezért kétértelmű képéhez hasonlóan, megtévesztik a szemet. E képek esetében a néző aktivitása általában a megfelelő vagy éppen ellentmondásos nézet, forma és térérzet megkereséséből áll. Miközben vizuális érzetünk kutatja a megoldást, elménk nyelvileg generált területe már rendelkezik vele, de nem siethet érzéki tudásunk segítségére. Ebből fakad azon furcsa érzetünk, hogy a képeken valami nem stimmel, miközben látszólag minden a helyén van. Arról van szó, hogy látástapasztalatunk meghatározott formákhoz és formaviszonyokhoz igazodik. A forma karakterének felismerése feltétele a látásnak. A becsapós képeken viszont olyan formákat és formák közötti viszonyokat látunk, amelyek nem felelnek meg vizuális tapasztalatainknak. Valami megzavarja képi formalitásunkat. Előfordul, hogy miként a kacsa-nyúl kettős formát mutató megmutatkozás esetében is tapasztaljuk, a forma rajzolatának apró pontatlanságai miatt alakul ki a kettős forma látása. A kép érzéki előítéleteinket kielégítő vagy éppen hogy nem kielégítő működése lepleződik le az ilyen esetekben. A pszichológusok kedvelt területe az ilyen képekkel készített vizsgálat, amikor is a képlátáson keresztül próbálnak meg a psziché egészére vonatkozó megállapításokat tenni. Ez azért jelent az elme vizsgálatában problémát, mert egyrészt a kivételt, másrészt egy képet, illetve egy absztrakt jelenséget tesz meg a látásra vonatkozó normának a dolgok és a környezővalóság közvetlen észlelése helyett. Az ilyen esetekben a kép lép a valóság helyébe.

⁴⁰ A kacsa-nyúl kettős képének pontatlansága abban nyilvánul meg, hogy a formarészletek egyik formát sem követik megfelelően, hanem a kettő közötti állapotban ragadnak meg. Ennél korábbi Giuseppe Arcimboldo festészete, amely más képet mutat közelről, mint távolról. Arcimboldo festményei azonban nem a rajz pontatlansága miatt megtévesztők, hanem mert e képi formák – gyümölcsök, zöltségek – egy léptékkal nagyobb vizuális egységgé, azaz formává – többnyire portrévá

hogy amit látunk, úgy, ahogyan érzékeljük, lehetséges-e, s hogy a kép minden önállítása elfogadható-e, vagy akad közöttük olyan, amely még a látottakon túl újabb titkot rejt. A művészettörténészek és a filozófusok között kialakult vita e kép értelmezéséről arra enged következtetni, hogy ez a *festmény* érzéki egységként először Velázquez fejében jöhetett létre, hogy tehát a kompozíció és situáció előképként, azaz modellek segítségével beállítva, szimultán jelenségként sohasem létezett. Ezt a fajta nem érzéki abszurditást láthattuk a nézőnek háttal álló kép feltételezett témájában is megjelenni. Az értelmezésnek ezen a pontján újra az előtérbe került az idő problematikája.

Az időbe zárt tekintet

Miközben az *Udvarhölgyek* téri szerkezetét szemléljük, s abban igyekszünk fellelni a hibát vagy éppen megtalálni a festői zsenialitás és a problémák kulcsát, az ott bukkant fel, ahol nem számítottunk rá. Ugyanis hiába állt nyeresre Velázquez a térjátékban, hiába szerkesztette egybe rafináltan az eltérő létszinteket, s mutatott kiutat a kép túlzott magába záródásának megakadályozására, az idővel szemben mégiscsak tehetetlennek bizonyult. Ez a dimenzió a képen kívülként került ugyan elénk, de nem lehet független a kép és a néző viszonyától. Aligha kíván magyarázatot, hogy mint minden festmény, főként hordozójának köszönhetően Heidegger szavaival „belevetett az időbe”.

A képjelenség valamely felületen való rögzítése, a fixálás művelete, azaz a megmutakozók érzéki létének a *hic et nunc*-ból való kiragadása, az élet nem rögzíthető képeivel szemben kiemelt jelentőséget tulajdonít a hagyományosan képnek tekintett eljárásoknak. Az élet képei és az életbeli képek együtt utaznak az élettel, s annak egy *hic et nunc* pillanatával azonosak. Ezzel szemben a rögzített képek egészen másféle időutazásban vesznek részt, miközben identitásuknak köszönhetően saját történetre tesznek szert. Azt tapasztaljuk, hogy ezek a képek benne rekednek keletkezésük idejében, s igazán csak ott érezhetik magukat otthon. Ez kettős értelemben is igaz, hiszen minden kép az első hordozófelületen rögzített képi megmutakozások eredeti programját valósítja meg, és minden képi alkotás is elsősorban a saját korát repre-

- állnak össze. Ezáltal a kép a képben egy egészen új variációja valósul meg, amelyben a belső kép nem különül el kerettől az őt tartalmazó külső képtől. Arcimboldo a nézőnek a képtől való távolságával játszik, hiszen ami közelről gyümölcsnek vagy zöldségnek látszik, távolabbról szemlélve kiderül, hogy fej vagy portré, ami viszont nem állhat az előbbiekből. A két nézetet felváltva érzékelhetjük, ami egy sajátos interaktív játékot eredményez, amelyre kétségtelenül a festő művei veszik rá a nézőt. A XX. században ennek a típusú képjátéknak sokféle formáját dolgozták ki. A fotóalapú képek a látás azon sajátos képességeit és adottságait használják ki, amelyeknek a képi vetületei alkalmasak arra, hogy a látást „megcsalják” vagy abszurd situációt állítsanak a néző elé. Ezek a képek többnyire a nem valósként érzékelhető távolságot vagy méretet, a képen belüli logikai vagy formai kapcsolatokat, az optikai ismétlődésekből fakadó szemvibrálást, a véletlent stb. játéklehetőségét használják ki. Gyakran az ilyen képek nem alkotóelemeire szétszedhető képmontázsok.

zentálja.⁴¹ Nem állíthatjuk tehát sem azt, hogy a képek minden tekintetben kívül állnak az időn, sem hogy az időbeliség teljességgel kívül kerül a képeken. De láttuk, hogy a királyi pár festett tükörképének tükre azért veszítette el eszközszerűségét, mert többé nem működhet a valósággal szinkrón módon, azaz nem tükrözhet.⁴²

Ha vizuális képzeletünkkel a tapintható és a képi tér közötti különbségét le is tudnánk küzdeni, az idő dimenziója örökre elválasztja a képet a nézőtől. Az őslénytan kutató hiába fogja a kezébe a földből kiásott és megkövesedett fossziliát, a találkozás nem jöhet létre közte és az őslény között. A megkövesedett csontok nem képek, csak anatómiai szerkezeti elemek. Az őslénykutatók sohasem nézhetnek kutatásuk tárgyának a szemébe úgy, ahogyan mi mérhetjük fel a képeken régen elhunyt szeretteink tekintetét, mivel – értelmünkkel szemben érzékelésünk azt tudatja velünk, hogy – a kép a pillantást és a tekintetet értelmes cselekedetként nemcsak rögzíti, de ki is sajátítja. Látjuk a ránk szegeződő tekinteteket, amelynek hatása alól nem vonhatjuk ki magunkat, miközben tudjuk, hogy e tekintetek nem kötődnek működő elmékhez, nem jelentenek abban az értelemben érzékelést és látásaktust, ahogyan mi nézzük képeiken keresztül az idő távolán átugorva e személyeket. Jó lenne hinni, hogy ezek a tekintetek nem vesznek a semmibe, hogy e képekből ránk tekintő szemek valóban észlelnek bennünket, s hogy nemcsak magunkat áltatjuk azzal, hogy a képi megmutatkozásoknak létmódot, emberi egzisztenciát tulajdonítunk.

Alighanem a portrék hívják fel a legjobban a figyelmünket arra, hogy talán nem is annyira abszurd feltételezés a képi megmutatkozások kívülre reflektálása, hiszen a képből kitekintő arcképek modelljei, előképei a festőre figyeltek, s a kitekintés célja mindig az, hogy a portré a nézőt megragadó pillantásával hozzon létre a befogadóval valamilyen kontaktust. A tekintet megelőzi a portré képbe zárását, s magát a képet is. A festés folyamata vagy a fotózás eseménye a tekintet képbe történő beállításának folyamatával azonos. De a látásaktust irányító gondolkodás kizárása után nem állíthatjuk, hogy a tekintetet mint tárgyával egybeforrnt pillantást ragadta meg a festő, hanem csak azt, hogy annak külsőleges látványát és következményét rögzítette.⁴³ A tekintet mögött egy elme húzódik meg, a maga érzékelésével, érzéseivel, gondolataival, egész időbeliségével, létmódjával és környezővalóságába való belevettségével. Ebből a kép csak a felületet, az érzéket képes rögzíteni, valamint azt, ahogyan ez a felület jelek segítségével utal a belsőre, a személy gondolataira, érzéseire. Amire a modell figyelme esik, amivel összekapcsolódik és érzéki egységet alkot, kívül reked a képi jelenbe állíthatóság lehetőségén, mert azt a tekintet nem hozhatja magával, ha érzéki jelenséggé nem tartalmazza a kép.

⁴¹ A reprezentáció fogalmát itt nem a megmutatkozóra értjük, hanem arra a történeti szituációra, amelyre a rögzített kép azáltal tesz szert, hogy túléli keletkezésének korát. Ez a minőség nem annyira a megmutatkozóra utal, mint inkább a képre mint identikus jelenségre.

⁴² Ez a funkcióvesztés minden képként megjelenő tárgyra igaz, tehát önmagában még nem tartanánk különlegesnek a tükör e funkcióvesztését, ha a festményen nem éppen e funkciójában mutatkozna meg.

⁴³ A tekintet összetett szemmozgást és elmefolyamatot tartalmaz. Ez nem rögzíthető képen. A tekintet látványa viszont igen.

A képből való kinézés azonban többnyire nagyon is öntudatos gesztusnak tűnik: „látom, hogy a portré (ki)néz (a képből), s én visszanézek rá” – az idő távolából. A portré komplett érzéki egység, amely bár a látás és a figyelem koncentrációjaként a nézőben realizálódik, mégiscsak rajta kívüliként ragadható meg. Olyan reprezentáció, amely részben azonosságot mutat a megmutatózó egy életmegnyilvánulásával, vizuális érzékelésének külsődleges jegyeivel, részben azonban csak helyettesíti a látás aktusát mint komplett, külsőt a belsővel egyesítő cselekvést. Itt érhető tetten a „külsőnek”, azaz a látás külsőleges ismertetőjegyeinek és a „belsőnek”,⁴⁴ az elmefolyamatoknak az elválaszthatósága. Úgy érezzük, a festett portréről a múlt néz ránk s próbál kapcsolatot teremteni velünk. A „szemkontaktus” lehetővé teszi, hogy a testi érintés lehetetlensége ellenére is, legalább egy vizuális kontaktust alakítsunk ki valakivel – némán, saját képzeletünk szerint kiszínezve. Hiszen a látás nem látható, csak olyan jelei vannak, amelyek feltételezik e megismerőtevékenységet. A képből ránk szegeződő tekintet, ha úgy tetszik, a „valóságos illúzió”, a létezés illúziója, az egyetlen igazi illúzió, amely minden kép lényegi tulajdonságából, a vizuális megmutatózás jelenidejűségéből táplálkozik.⁴⁵ A portré tekintete alig különbözik attól, ahogyan egy idegen ránk tekint, aki azután mégsem elegendik szóba velünk, azaz nem megy bele egy kommunikációs szituációba, róla ezért nem tudunk meg többet mint amit pillantása elárult. A képből kitekintő arc sem több és nem is kevesebb, mint egy idegen pillantása, aki sohasem adhatja fel idegenségét.

A kérdés, hogy „mit látnak a képi alakok?”, a tudomány számára abszurd és értelmetlen. Csak azt lehet megkérdezni, hogy miért érezzük úgy, hogy a portrék tekintetükkel követnek és figyelnek bennünket. Ezt a megközelítést relevánsnak legfeljebb a pszichológia fogadja el. Ha a szemek még őrzik is annak látványát, amit a megmutatózó valamikor látott vagy látnia kellett, ha a szivárványhártyán fel is villan egy tükröződés fénye, a látás nem képes áthatolni az időn. Az a fénytörés örökre megőrzi titkát.

Az első portré

Hogy hová vezet el bennünket a képpel kapcsolatos aktivitás eredetét kereső pszichológiai vizsgálódás? Az első vizuálisan érzékelt archoz, az első ránk szegeződő tekintethez, amelyet csecsemőkorunkban meglátunk, vagyis az anya arcához. Ezek a tekintetek még csak elmosódott képeket eredményeztek, amelyekhez főleg érzelmi szálak fűződtek. Itt kihangsúlyoznám a látásaktus képi minőségét, mivel a szemek, az orr és a száj, illetve az ezeket mozgató izmok érzékelésekor egy redukált, de ka-

⁴⁴ Külsőn itt a látási aktus külsődleges ismertetőjegyeit értjük, belsően pedig azokat a folyamatokat, amelyeket a szem és a figyelem érzéki megnyilvánulásai reprezentálnak a külső tekintet számára.

⁴⁵ A képek nem illúziókeltők vagy reálisak, elvontak, illetve stilizáltak, művésziek stb. Mindezek mellékes tulajdonságaik csupán. A képek eredendően és lényegükből fakadóan létilúziók, ha az érzéki jelenlétet a jelenlét teljes értékű formájaként fogjuk fel. Ezért semmi értelme a képek illúziójáról, látszataról, miméziséről, megtévesztéséről, *tromp l'oeil*-ről stb. beszélni.

rakteres képszerű forma jelenik meg a csecsemő agyában, s nem az, amit mi valóság-nak, azaz a személyiséget reprezentáló arcnak hívunk. A csecsemő látása valóban képlátás, amelyhez nem csatlakozik az elmében mindenféle ismeret, csupán egy kellemességérzés. E redukált, de karakteres arckép jelenti a csecsemő számára azt, amiből idővel kialakítja a kommunikációs szituációt, és megtanulja az arcban rejlő metakommunikációs lehetőséget. A csecsemő számára az anya arcának látványában a kép és a valóság még ugyanaz, az egyetlen érthető és értelmes, valamint megragadható valóság, amelyre hatással lehet, hiszen minden más még káosz, érthetetlen jeleket tartalmazó és értelmetlen összevisszaság.⁴⁶ Az anya arca látványának és a hozzá kapcsolódó hangoknak, a mindehhez kapcsolódó érintésnek és kellemességérzetnek hatására alakul ki a csecsemő érzelmi-fizikai aktivitása.⁴⁷

Miért beszélünk a *valóság képéről* a valóság helyett? A csecsemő elméjében keletkező kép azért nem a „valóság”, mert e vizuális látványból hiányzik az, ami biológiai, majd társadalmi szinten értelmet ad neki.⁴⁸ Az arc látványához még nem kapcsolódik nyelvi generált értelem, amely más arcoktól és az élet egyéb jelenségeitől társadalmi szinten megkülönböztetné. De ennek az arcnak még nincs története sem. Csak egy történet nélküli általános, könnyen felidézhető érzés műkö-

⁴⁶ Nemcsak azért azonos valóság és képe, mert a csecsemő még nem képes disztingválni közöttük, minthogy ember alkotta képpel még nem találkozott, de azért is, mert a valóság maga jelenik meg képszerűen. A valóság képszerűségén ebben az esetben azt értjük, hogy a téri mélység, a dolgok kiterjedése és egymáshoz való viszonya a csecsemő számára még bizonytalan, mivel sem a tapintása, sem a többi érzékszervei nem képesek rendszeresen és automatikusan kiegészíteni a látványt. A látvány kép- és valóságértéke közötti különbség fokozatosan alakul ki. Ez a fejlődési szakasz azután a kisgyermekkorban úgy zárul le, hogy a belső képeit a gyermek kivetíti, majd átadja a helyét a nyelvi generált értelemnek. Feltehetőleg valami hasonlót figyelhetünk meg az őskori társadalmakban is, amikor a barlangfestészetet az elvont jelek és piktogramok kora követte, amelyben a nyelvi értelem átvette a vezető szerepet a közvetlen érzéki megismeréstől.

⁴⁷ Az anya arcának – akár közvetlen, akár közvetett (képi) – látványa már a pusztán érzéki megjelenésével aktivizáló erőként működik. Az arcforma minden más formánál erőteljesebb inger és érdeklődést vált ki a csecsemőből. Már ekkor, csecsemőkorban kialakul a *szinesztézia*, melynek során egy érzékszervünkkel észlelt jelenség felidézhet egy másik szervvel észlelhető érzést is, így például a hang az arcot vagy az arc a hangot, esetleg mindkettő külön-külön vagy együtt az ízelést. Ennek a kép történetében a hangosfilm megjelenésekor lesz nagy jelentősége.

⁴⁸ Az állatok esetében nem beszélhetünk sem képlátásról, sem a valóság észleléséről. Az állati látásban a vizuális megismerést nem követi egy magasabb szintű, azaz a nyelvi megértés. Ezért a látásuk tekintetében sem lehet megkülönböztetni a képet a valóságtól. Vagyis az állatoknak nincs valóságtudatuk, és tőle elválasztható érzéki észlelésük. Az állatok vizuális tájékozódását más szavakkal kellene kifejeznünk, mint az emberét. Senkit ne tévesszen meg, hogy a portré egészen az első magaskultúrák kiteljesedéséig és erősödéséig (Egyiptom, mezopotámiai kultúrák) ismeretlen volt. A arc képe a személyiség kifejeződéseként azonos a személyiséggel, s ezért képi jelenben állítása kisajátítási kísérletként tabu volt. Csak fokozatosan alakult ki a portré. Előbb a sematikus arc jelent meg, majd a személyhez köthető portré, míg végül az érzelmet is tükröző arckép.

dik a csecsemőkben, de mivel még nincs behatárolt éntudata, az „ő” és az „Én” határai elmosódnak, s ezek a különbségek csak fokozatosan válnak felismerhetőkké.⁴⁹ Egy komplett, felfokozott és még sok szempontból differenciálatlan érzés (fájdalomérzet, hiányérzet, rossz közérzet, kellemességérzet stb.) irányítja a csecsemő figyelmét a szülő arcára.

Az állatok a vizuális információk mellé szintén haptikus és akusztikus minőségeket, valamint illatokat és ízeket társítanak (*szinesztézia*), még nem megkülönböztetve az egyes érzékszervek eltérő minőségeit. A csecsemő számára az anya arca kiválik a formák sokaságát tartalmazó környezetéből, a többi arc és tárgyi formák közül, mivel – miként az ikonok szentjei esetében tapasztalják ezt a hívők – a legfontosabb stimuláló eszközként működik számára, amelyből önmagára vonatkozó következtetéseket vonhat le.⁵⁰ Tehát a csecsemő a rátekintő szempárt, az arcot, mint meghatározott elrendezésű érzéki egységet, kiemelten kezeli. Olyan dolgot lát ebben az arcban, amelyet hangjával maga elé hívhat és aktivizálhat.⁵¹

Mégis a testtől elkülönülő, önálló értelmes egészet (formát) alkotó arc látványa tette lehetővé, hogy a nem egész alakos, vagy csak a fejet megjelenítő portrék esetében sem arra gondolunk, hogy az illetőt lefejezték, hanem megelégszünk az arcnak és test egy részének az adott személyt reprezentáció formájában identifikáló látványával, mivel számunkra jelentős információt hordozó, értelmes egészként jelenik meg. Az arc reprezentálhatja az egész alakot.

A csecsemő látása képlátás, *arckép* látása. Dolog és képe csak fokozatosan válik el egymástól s kezd el a szem által közvetített látvány a valóság vizuális reprezen-

⁴⁹ Tükrök segítségével igazolták, hogy az állatvilágban az éntudat miként jelenik meg, és miként működik. A tükör az egyetlen képtípus, amelynek érzékelésére az állatok is képesek. De önmaguk képének felismerésére már csak a magasan fejlett fajok képesek, amit képükkel való kapcsolatukból lehet megállapítani. Az én és a másik, illetve a „másik is én” viszonyában az önazonosság önmagán kívülre kerülésének lehetősége, s a tükröződésként képként való megértése csak fejlett agyműködés során alakulhat ki. Paradox módon éppen a másikban, azaz a tükrökép(em)ben felismert én igazolja az éntudat meglétét.

⁵⁰ Lehetséges-e, hogy a szent ikonok arcképei is ide, a csecsemőkörbe vezetik vissza a hívőt? Lehetséges, hogy a képprombolás ennek az eredeti képnek a visszaszerzhetetlenségét hirdetve veti el a szentképeket?

⁵¹ Ez felveti azt a kérdést, hogy lehetett-e szerepe ennek az ősképeknek abban, ahogyan létrejöttek az első magasan szervezett kultúrák képi alkotásai. Tagadhatatlanul a távolból való jelenbe hívás lehetőségét fedezhetjük fel az őskori barlangfestményeken és rajzokon, s bár társadalmi elfedettsége miatt halványabban, de a reprezentációs funkciót ellátó és művészi kifejezést hordozó képeken is. Az első képi jelenbe állítások azonban egyáltalán nem arccokat jelenítettek meg. De még az állatalakok megjelenítését követően is jó ideig tabunak számított az emberi arc megjelenítése. Ám talán éppen ez a bizonyíték az arc jelentőségére, hiszen az arc jelenbe állítása azt jelenthette, hogy maga az illető jelenik meg, s jelenbe állításával megfoszthatták arcától. Nem kizárt, hogy erre nem is volt szükségük e társadalmaknak, mivel a jelent éppen ezen arccok jelentették, amelyeket jelen való létükből adódóan nem kellett még egyszer megjeleníteni. Nem kizárt az sem, hogy a képalkotásokkal egyáltalán nem akartak ilyen pszichés ősképet megidézni, hiszen a cél a társadalmiság elsajátítása és megerősítése volt, s nem egy egyénekre szabott érzésvilág előhívása.

tációjaként működni. Hasonló a helyzet a szinesztézia, vagyis a láthatóság, az érintés, a hangok és az illatok, vagyis az egyes érzékszervek tekintetében is, amelyeknek a megkülönböztetésére is csecsemőkorunkban, tanulási folyamat során teszünk szert. Az egyes érzékszervi érzetek közötti összefüggések felismerésének képességét egész életünk során megőrizzük.⁵²

A látásaktuson belüli kettéválás tulajdonképpen, azaz a teljességet hordozó látványra és érzékire redukált képi jelenlétre már a társadalmiasulás felé haladó ember egyik legfontosabb felfedezéseként jelent meg. A képérzékelés *arkhéja* nem más, mint a látásra irányuló figyelem kidolgozása. A figyelem tárgya a képi emlékezés, előállításának eszköze pedig az a fizikai aktivitás, amelyen az eszközkészítés is alapul.⁵³ A képi emlékezés mély gyökereinek, az arc képének előhívására azonban csak később kerülhetett sor, amikor az egyén került az előtérbe a közösséggel szemben.

Az arc és az arckép

A társadalmi egyenlőtlenség és a képi reprezentáció egyaránt megtöri a kommunikáló *felek* egymásra irányultságának kiegyensúlyozottságát. Ebben a tekintetben Velázquez *Las Meninas*át kettős törés jellemzi. Ám – talán valamiféle történelmi igazságszolgáltatásként – hiába néz ki festménye mögül a festő, s fordítja el azt tekintetünk elől, mégis ő az, aki nem láthat bennünket, s mi vagyunk azok, akik a képének előállításában közben az arcképet nézzük.

Aki a képével nyilvánosságra tesz szert, önmagától távolítja el érzéki *ábrázatát*. Ez az eltávolítás azonban nem olyan mértékű, mint a meglesés, nem hat ki közvetlenül a társadalmi szerepére. A fényképen való megmutatkozás nem jelent mindenképpen kiszolgáltatottságot. A festett portréval vagy arcképpel a megmutatkozó közvetlen fizikai kapcsolata megszakad. A kép egy állapotot konzervál. Ennek következtében a képet már csak ennek a helyzetnek a nyomaként értjük meg és ebből rekonstruáljuk Velázqueznek az általa festett arcképével való azonosságát. Látjuk, ahogyan a festményből kinéz, miközben elmeképét egy kifeszített vászonra vetíti rá, hogy tekintete számunkra valóvá válhasson, s megőrizze az öröklétnek. Ám azonnal meg is vonja tőlünk e látvány lehetőségét azzal, hogy elforgatja a vásznat, s a hátoldala felől rögzíti azon a képen, amit élénk tár. De miért mutatja meg az egyiket

⁵² Nem az első arc vonásai, hanem magának az arcnak a szerkezete és kontúrokkal való körülhatároltsága s az archoz való viszony maradt meg bennünk örökre. Sok minden rátelepedik idővel erre az arcra, amely átkarakterizálja, de az eredendő viszony mindörökre bennünk marad. Senki nem a szülők konkrét arcára emlékszik, hanem arra, ahogyan az arc jelentőségre tesz szert, s ahogyan az arc kifejezéséből érzelmet, értelmet olvasunk ki.

⁵³ Az *arkhé* pszichológiai fogalmát megkülönböztetjük a történeti gondolkodás *archeológia* fogalmától. Az ember által alkotott kép keletkezése és őstörténete, azaz *archeológiája*, elsősorban kulturális értelemben ragadja meg a képet és létrehozásának feltételeit, míg az *arkhé* kifejezésen a képet érzékelő psziché eltemetett képessége. (A kép kulturális őstörténetét egy másik munkánkban igyekszünk feldolgozni, míg az emberi psziché képekre vonatkozó őstörténetét a gyermekpszichológia vizsgálja.)

és rejti el az általa festés alatt álló képet Velázquez, ha nem azért, hogy egy bűvészmutatvánnyal újra elénk állítsa, s azt mondja; „De hiszen éppen ez az a kép, amelynek e képen belül a hátoldalát láthatod. Mindkét oldalát, színét és fonákját egyszerre mutatom meg. Tehet-e ennél többet egy festő?”

Ne dőljünk be neki! Hiszen még arról sem lehetünk meggyőződve, hogy a hatalmas vászon előtt álló alak maga a festő. Gyenge lábakon állnak a bizonyítékok. A kitüntetés máris elvethetjük, hiszen az nemcsak később került oda, de bármely alakra ráfeshető egy ilyen kitüntetés. Az arc hasonlósága a festő többi önarcképével szintén kevés a bizonyossághoz, minthogy azon arcok Velázquezzel való azonosságát is csak külső, képen kívüli dokumentumnak nevezett bizonyítékokkal lehet alátámasztani. A képek maguk némák, s bizony a művészettörténészek is szeretnek eljátszani azzal a gondolattal, hogy egy-egy ismeretlen arcot feltételezések alapján azonosítanak valakivel. A külső dokumentumok tehát sohasem egyértelműek. A kép nem tartalmazza azt, ami róla ítéletet mond, ami vele szemben mindig külsődleges marad. A képre vonatkozó igazságot nem lehet a képen kívül keresni. Az arc és az arckép azonosságát minden kétséget kizáróan csak az arc bizonyíthatná. Ám az arc folyamatosan változik. A kép elkészültének pillanatát leszámítva többé nem lehet azonos megmutatózójával, mivel eredete, az arc hagyta el a képét. Amint megtörtént a szétválás, arc és kép a saját útját járja. Mivel hasonló a helyzet más arcképekkel is, az egyik kép nem lehet bizonyítéka egy másik képi megmutatózó megmutatózóval való azonosságának. A hasonlóság, mint tudjuk, nem bizonyíték, mivel nem azonosság. Gyermekkorunk fotóin való jelenlétünket is első sorban mások emlékezete bizonyítja. A tulajdonképpeni bizonyíték, az arc azonban már nincs meg, mivel az idővel megváltozott. Az arcvonások, amelyek az életben segítenek bennünket a másokra való ráismerésben, az arcképeken is felismerhetők, de többé nem állítható, hogy arc és képe újra egybeilleszthető. Az arcvonás és az arckép azonosítása az életben sem problémamentes, ám ott a bizonyítékot maga az arcvonást hordozó személy adhatja meg. Erre az elhunyt személyek esetében nincs lehetőség.⁵⁴

Az arc és képe azonosíthatóságának e bizonyíthatatlansága a kép nyelvnek való kiszolgáltatottságához vezetett. A nyelv a láthatatlan színeivel úgy festi át a képeket, ahogyan a diskurzus színezi át a metakommunikációt. Az érzéki és a nyelvi megismerés viszonya paradox, minthogy a nyelv az ítéleteivel és döntéseivel a saját alapjait, az érzéki megismerést változtatja meg.

De mi köze van az arc képének a néző és a kép aktivitásához?

⁵⁴ Rembrandt egész életében szívesen festett önarcképeket. Ezért élete minden korszakából maradtak fenn ilyen képek, ami lehetővé teszi, hogy arcának változásait végigkísérjük. De miként mondhatjuk azt az egyik arcképről, hogy azonos lenne a másikkal, amikor tudjuk, más életkorban örökítette meg az alkotót? Az sem segít a helyzeten, ha azt mondjuk, mindegyik kép a közös megmutatózóra utal vissza, hiszen az időbeli eltérést nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Az egyes arcképeket szakadék választja el egymástól, amit saját világuk felerősít. Hiába utaljuk vissza a képet az archoz, ha közben az megváltozott, maga is mássá lett.

Az ember esetében a ráismerés vagy felismerés olyan intellektuális játékként is működik, amelyen az élet sajátos társadalmi formációit lehet gyakorolni. Megismerni egy régi ismerőst arcvonásaira való ráismeréssel azt jelenti, hogy a dolgokat bizonyos viszonyrendszerben vizsgálva értjük meg, s ez a viszonyrendszer megfelel a természet és a társadalom általános működésének. A belső képnek a külső látvánnyal való azonosítása ugyanakkor az azonosság és különbség játéka is, hiszen a ráismerés során egy korábbi arc homályos, és egy korábbi állapotot megőrző elméleti képét azonosítjuk a feltételezeten „ugyanezen” arc látványával. Az arc identifikálása az érzéki értelemadás legkarakteresebb műveleteinek egyike. Ezért semmi nincs, ami jobban stimulálná az embert aktivitásra, mint a másik ember arca. Akkor lehet egy ismeretlen személy portréja is érdekes a számomra, ha felfedezek egy lehetőséget a vele való viszony kialakítására. Az arc látványa és belső képeink összevetése igencsak intenzív elmemunkát igényel. Az emberi alak nélküli tájképek, csendéletek enteriórök stb. sajátos vizuális karakterükkel tesznek szert metaforikus értelemben olyan egyedi vonásokra, amelyek metaforikusan az emberi archoz teszik őket hasonlatossá. Az arcképnek egy arccal való azonosítása a látásaktust és az érzéki megismerést a legösszetettebb feladat elé állítja.

Amennyiben nincs mód arra, hogy felleljük az arcképhez tartozó arcot, a nyelvi értelem absztrakciójához, a kommunikációhoz fordulunk segítségül. Meglepő, hogy a képi megmutatkozáshoz képest a külső, nyelvileg generált értelmet tekintjük a kép tartalmának, azaz lényege hordozójának. Az érzéki megértés a legmélyebbre került rétege minden megismerésnek, s mégis külsődlegesnek nevezzük, mivel a felületek alapján szerez ismereteket, miközben közvetlenül vagy közvetve, de megalapozója minden nyelvi értelemnek. A nyelvileg generált értelem feladata, hogy hajlékonyságával, adott esetben sokértelműségével egy, az érzékibe behatoló második réteggént kibővítsé azt. Ugyanakkor amint egy képről kiderül, hogy nem annak a portréja, akinek korábban tulajdonítottuk, hanem egy másik személyé, azonnal átértékeljük a képet is.